Mus Th
30. 4° Albrecht

.Bu

<36621131370011

<36621131370011 S

Bayer. Staatsbibliothek

E

Gründliche Einleitung
in die
Anfangslehren
der
Tonkunst.

Zum Gebrauche
musikalischer Lehrstunden
nebst
einer Erklärung
der vornehmsten
sowohl in der Vokal- als Instrumentalmusik
vorkommenden Kunstwörter,
und
einem kurzen Abrisse
einer musikalischen Bibliothek

abgefasset von
M. Johann Lorenz Albrecht.
College der vierten Classe am Gymnasio, wie auch Cantor und Musikdirector,
bey der oberstädtischen Hauptkirche B. M. V. zu Mühlhausen in Thüringen.

Langensalza, 1761.
Im Verlag Johann Christian Martini.

Bayer. Staats-
Bibliothek

Bayer. Staats-
Bibliothek
München

Dem

Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn

HERRN

Christian Günther,

regierenden

Fürsten zu Schwarzburg,

der vier Grafen des Reichs,

auch

Grafen zu Hohnstein, Herrn zu Arnstadt, Sondershausen, Leutenberg, Lohra und Klettenberg rc. rc.

des Churpfälzischen St. Hubertus-Orden, Rittern rc. rc.

Meinem gnädigsten Fürsten und Herrn.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Durchlauchtigster Fürst, Gnädigster Fürst und Herr!

Die ganz besondere Gnade, mit welcher Ew. Hochfürstl. Durchl. alle wahre Verehrer der edlen Tonkunst anzublicken von je her höchstrühmlichst gewohnt sind, und wovon nicht nur Höchstderoselben Residenzstadt Sondershausen, sondern auch andere berühmte Städte Deutschlands die unwiederruflichsten Zeugnisse ablegen können, hat meine Wenigkeit dahin angetrieben, Ew. Hochfürstl. Durchl. gegenwärtige gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst in allerunterthänigster Ehrfurcht zu dediciren.

Ob ich mir nun gleich selbst den Vorwurf machen könnte, als wäre nämlich ein solches Buch, wie das meinige, ein allzugeringes Opfer, welches ich zu den Füßen Ew. Hochfürstl. Durchl. niederzulegen mich erkühne: so läßt mich doch der erhabene Ruf nicht nur

von **Dero** ganz ausnehmend leutseligen Gemüthscharacter, sondern auch von der sonderbaren Einsicht, welche **Höchstdieselben** in die Grundlehren der Tonkunst vorzüglicher Weise besitzen, an einer hochgeneigten Aufnahme meines kühnen Unterfangens im geringsten nicht zweifeln. Nichts wird auch meiner Blödigkeit einen Muth einzuflößen vermögend seyn; ja, es wird mir keine größere Belohnung meiner geringen Bemühung jemals können zu Theil werden, als wenn mein musikalisches Lehrbüchlein das Glück genießen sollte, mit dem höchstweisen Beyfalle **Ew. Hochfürstl. Durchl.** bekrönet zu werden. Doch was zweifele ich daran, da ich die Lehren einer solchen Kunst in nachfolgenden wenigen Bogen vortrage, von welcher **Höchstdieselben**, wie ich gewiß weis, ein genauer Kenner sind, und vermöge welchen die liebe Jugend zubereitet werden kann, den Namen des Herrn in seinem Tempel bey dem öffentlichen Gottesdienste zu heiligen? Und sollte ich wohl daran Unrecht thun, wenn ich behauptete, daß **Ew. Hochfürstl. Durchl.** aus diesem Grunde gleich beym Antritte **Dero** gesegneten Regierung eine neue und auserlesene **Hofkapelle** angeleget, um dem Dienste des unendlichen göttlichen Wesens durch die Musik die rech-

te

te Zierde zu verschaffen? Sollte ich nicht vielmehr mit allen denjenigen, welche **Ew. Hochfürstl. Durchl.** näher, als ich, zu kennen, die hohe Gnade haben, gewiß glauben, daß die edle Musik an **Höchstdenenselben** einen neuen Beförderer, und mächtigen Beschützer erhalten? Sollte ich endlich auch wohl besorgen dürfen, von einem vernünftigen Weltbürger deshalben zur Verantwortung gefordert zu werden, daß ich mich, nebst meinem Lehrbüchlein, vor der Wuth der Feinde und eigensinniger Verächter der Tonkunst, unter **Höchstderoselben** Schutze in tiefster Devotion begebe? Mein Vertrauen auf **Dero** rühmlichste Huld und Gnade ist viel zu groß, als daß ich mir deswegen den geringsten Zweifel sollte einkommen lassen.

Der Herr der Heerschaaren, vor dessen majestätischem Throne die Loblieder der heiligen Engel und aller selig vollendeten Gerechten in Ewigkeit erschallen, erhalte die hohe und geheiligte Person **Ew. Hochfürstl. Durchl.** nebst **Dero** theuersten und herzlichgeliebtesten **Frau Gemahlinn**, und dem **Durchlauchtig. Zweige des Hochfürstl. Schwarzburgis. Hauses**, wie auch **Dero** gesammten **Hofstaat**, bey ununterbrochenem höchsten Wohlseyn; Er gebe **Ihnen** aller-

seits

seits was Dero Herzen wünschen, und erfülle alle Deroselben auf das wahre Beste des Staats abzielende Anschläge. Insbesondere aber segne die höchste Weisheit Höchstderoselben christliche und löbliche Regierung bis in die spätesten Jahre, und lasse Ew. Hochfürstl. Durchl. den vor nicht allzulanger Zeit bestiegenen Hochfürstl. Thron, zum wahren Vergnügen aller getreuer Unterthanen, in stetem Frieden und erwünschter Ruhe im Besitze haben.

Ich aber werde es für die größte Glückseligkeit meines zeitlichen Lebens achten, in tiefster Unterthänigkeit mich Dero hohen Gnadenschutzes zu getrösten, und bis an das Ende meiner Tage unverrückt zu beharren

Durchlauchtigster Fürst,
Gnädigster Fürst und Herr!
Ew. Hochfürstlichen Durchlaucht

Mühlhausen,
den 8 April 1761.

unterthänigst gehorsamster Diener
M. Johann Lorenz Albrecht.

Vorbe-

Vorbericht.

Wenn ich mich bey der Herausgabe dieser gründlichen Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst bloß nach dem Sinne derer, welche von ganz absurden Vorurtheilen wider die Tonkunst und ihre Verehrer eingenommen sind, und alles nach dem verjüngten Maaßstabe ihrer vermeynten Klugheit wollen abgemessen wissen, hätten richten sollen; so würde ich entweder gar damit im Verborgenen bleiben, oder wenigstens eine andere, und ihrer Meynung nach bessere Sprache reden müssen, als ich hier zu thun für gut befunden. Da mich aber schon die zeitherige Erfahrung genugsam gelehret, daß ich es mit meinen aufrichtigen musikalischen Bemühungen allhier fast niemanden habe recht machen können; so achte es auch nicht nöthig, weder das Licht zu scheuen, noch mich an das einfältige Gewäsche der Narren zu kehren, ob ich mir gleich zum Voraus die Rechnuug machen kann, daß auch ich jetzt bey den meisten schlechten Dank werde zu gewarten haben. Doch es sey drum!

Einige werden mit verächtlichen Minen und hochtrabenden Worten die Frage von sich hören lassen, und sagen: **Wie sollte uns dieser weisen was gut ist?** * Solchen aufgeblasenen Klüglingen werde ich um so viel getroster unter die Augen gehen können, weil es meistentheils solche Leute sind, welche, was nämlich die Tonkunst betrifft, von lauter falschen Opinionen zusammengesetzt sind, und folglich musikalische Wahrheiten zu beurtheilen weder Verstand noch Geschick haben. Ich habe daher nicht Ursache, mich mit solchen unnützen Tadlern abzugeben, weil ihnen bereits Syrach ** ihren Text vorgeschrieben, wohin ich sie also für diesesmal verweise.

Andere werden mir diesen Einwurf machen: **Es wären schon so viele Anweisungen zur Musik in der Welt, daß man der gegenwärtigen wohl entbehren könnte: ich würde doch wohl keine neue Lehren vortragen, außer denen, welche schon von andern berühmten Männern vorgetragen worden.** Was das erste betrifft; so gebe ich solches gerne zu, und mir sind die Bemühungen rechtschaffener Männer größtentheils bekannt, und sie sind es, die mir den Stoff zu meiner **Einleitung** an die Hand gegeben haben. Gesetzt auch, es wären der Anweisungen zur Musik noch so viel in der Welt; so ist es doch gewiß, daß ein jeder Verfasser besondere Gegenstände hat, nach welchen er sich in der Ausarbeitung richtet: Folglich findet sich immer ein merklicher Unterschied, bald in der Lehrart, bald in andern Dingen; zugeschweigen, daß man wohl schwerlich eine solche Anweisung zu dieser Kunst antreffen wird, die, nach Beschaffenheit der Zeit und Umstände, der Absicht eines jeden Genüge leistet. Doch was rede ich viel, um obigen schwachen Einwurf von mir abzulehnen? Weis doch wohl mancher, der mit seinen Prahlereyen die ganze Welt in Erstaunen setzen will, nicht einmal, ob ein musikalisch Buch in der Welt ist. Ueberdieß alles kann sich ja niemand darüber beschweren, als ob die Welt von denen, welche hier in

* Psalm 4, 7.
** Kap. 6, 2. 3.

in Mühlhausen, nebst der Schulinformation, die Musik zu treiben die Schuldigkeit haben, mit Anweisungen zur Musik, oder andern dahin zielenden Büchern, belästiget würde; denn, so viel mir wissend, hat sich, seit des berühmten Herrn **Johann George Ahlens** * Zeiten, niemand die Mühe genommen, etwas musikalisches zu schreiben, und ans Licht zu stellen. Man behalf sich nur mit dem: narraverunt patres &c. man war mit einer mittelmäßigen Wissenschaft zufrieden; hingegen ließ man sich um eine rechte Gründlichkeit in den musikalischen Wissenschaften unbekümmert. Eine misanthropische Mine, und finstre Stirn, waren im Stande alles zu ersetzen, was der Wissenschaft abgieng. Auf den zweyten Punct antworte ich folgendes, daß ich mir hier nicht fürgesetzt habe, neue Wahrheiten zu entdecken, und vorzutragen, sondern nur die **Anfangslehren** der Tonkunst, und zwar auf eine solche Art, wie es unsern Zeiten gemäß, und der Jugend faßlich ist. Es däucht mich aber hierbey, daß mancher, der in der Musik nicht wenig zu wissen sich einbildet, in der Stille von dieser oder jener vorkommenden Sache bekennen und sagen wird: **das habe ich noch nicht gewußt**, u. s. w.

Es wird nun Zeit seyn, etwas von meiner **Einleitung** insbesondere zu gedenken, und meine dabey gehabte Absicht dem **geehrtesten Leser** und **Musikfreunde** kund zu thun. Zu was für einem Gebrauche dieses musikalische Lehrbuch eigentlich bestimmt ist, kann man gleich aus dem Titel desselben schließen, da es heißt: **zum Gebrauche musikalischer Lehrstunden** &c. Man sieht also aus diesen Worten deutlich genug, daß meine Absicht dahin gerichtet sey, überhaupt allen Anfängern, insbesondere aber denenjenigen, welche sich meiner Unterweisung in der Musik bedienen, ein solches Buch in die Hände zu geben, welches die wichtigsten und unentbehrlichsten

* Derselbe war ein kaiserl. gekrönter Poet, Rathsherr und Organist zu D. Blasii allhier. Er starb im Jahre 1706. d. 1 Dec. Man hat unterschiedliche artige musikalische Schriften von ihm, welche aber hier anzuführen der Raum nicht verstattet. Etliche davon werden im Folgenden bekannt werden.

Grundlehren der Musik ordentlich und deutlich in sich faßt, und durch dessen rechten Gebrauch die anfahenden Scholaren in kurzer Zeit, zu ihrem größten Vergnügen, einen guten und festen Grund in der Tonkunst legen können; besonders wenn eine getreue Information dazu kömmt. Ein getreuer Lehrmeister kann aber mit dieser Einleitung also zu Werke gehen: Er giebt nämlich seinen Untergebenen eine oder mehrere Fragen vor, nicht eben, daß er sich mit dem unvernünftigen Auswendiglernen plagen soll, sondern daß er sich in die in jeder Frage vorgetragenen Sachen recht bekannt mache, und dieselben fein mit Verstande, ohne sich eben an die eigentlichen Worte zu binden, hersage. Dabey muß sich aber ein getreuer Lehrer nicht verdrießen lassen, allerhand Nebenfragen einzustreuen, und dem Scholaren suchen fortzuhelfen, wo er etwa nicht fortkommen kann; welches besonders bey den etwas langen Antworten einer Frage nöthig ist, wo man, um den Zusammenhang der Sachen nicht zu trennen, nicht wohl abbrechen konnte. Nächstdem merke man sich diese wichtige Regel. **Man zergliedere alle Lectionen, und verlasse keine, bis sie der Scholar so gut begriffen, als es ihm möglich ist; dabey befleißige man sich der Deutlichkeit, daß man nicht durch einen dunkeln und verwirrten Vortrag die Sache schwerer mache, als sie ist, und dadurch der Jugend mehr Verdruß als Lust erwecke.** Hat ein Lehrer diese Regel bey der Information vor Augen, und der Schüler thut das seinige mit allem Fleiße; so kann man versichert seyn, daß die Früchte nicht außen bleiben werden.

In Ansehung des Inhalts der Kapitel finde ich nachfolgendes im voraus zu erinnern für nöthig. Im **ersten Kapitel** bin ich bemüht gewesen, die Jugend von der Fürtrefflichkeit und dem göttlichen Ursprunge der Musik zu überzeugen, damit sie wisse, daß die Musik eine solche Sache sey, die sich eines göttlichen Ursprunges rühmen kann, und daß diejenigen, welche dieselbe lernen, eine edle und höchstlobenswürdige Sache unternehmen. Ich hoffe also, der lieben Jugend in dem ersten Kapitel einen solchen erhabenen Begriff von der Musik

beyzu-

beyzubringen, daß sie sich an das unnütze Gewäsche der Musiktyrannen nicht kehren, sondern solches, wie das Coaxen der Frösche verlachen wird. Das **zweyte Kapitel** faßt eine kurze Geschichte der Tonkunst, vom Anfange der Welt her, in sich, und es werden in selbigem die Personen namhaft gemacht, welche entweder die Vokal- oder Instrumentalmusik ausgeübet; ingleichen, wird kürzlich angeführt, wie sich nach und nach die Tonkunst auf dem Erdboden unter verschiedenen Völkern ausgebreitet. Beyläufig werden auch einige Einwürfe beantwortet. Dieses Kapitel hat zum Zwecke, die Anfänger, durch die schönen Beyspiele zur Nachfolge zu ermuntern. Im **dritten Kapitel** werden noch einige historische Umstände angeführet, und sodenn, nach vorangeschickter **Definition**, die **Anfangslehren**, nach dem mir vorgesetzten Endzwecke, vorgetragen; welche hernach von einem Kapitel zum andern immer weiter fortgesetzt werden. Wegen der im zwölften Kapitel gegebenen Exempel zur Uebung eines anfahenden Sängers, habe ich hier noch anzumerken, daß ich mit gutem Bedachte lieber anderer bewährter Tonkünstler, als meine eigenen, beyfügen, und der Jugend zum Exercitio vorlegen wollen, um dadurch dem Verdachte zu entgehen, als wollte man derselben seine Sachen zu einem allgemeinen Muster der Nachahmung gleichsam aufdringen: Wiewohl ich es dennoch an meinem Theile nicht gänzlich habe fehlen lassen. Die beygefügte **Erklärung der vornehmsten musikalischen Kunstwörter** habe ich so vollständig zu machen mir angelegen seyn lassen, als es möglich gewesen.

Was nun noch die Quellen anbelanget, aus welchen ich geschöpfet; so wird ein aufmerksamer Leser solche aus den vielfältigen Allegationen, so sich fast auf jeder Seite des Buchs befinden, sattsam ersehen können. Denn da ich niemals den Vorsatz gehabt, mich mit anderer vornehmer und berühmter Musicorum Sachen groß zu machen, und solchergestalt mit fremden Federn zu prangen, als welches in meinen Augen eine verhaßte Sache ist; so habe ich größtentheils die Oerter angezeiget, woher meine Gedanken, oder auch die Worte, bey Beantwor-

antwortung einer Frage, entlehnet. Dieß ist aber aus einer doppelten Ursache geschehen; theils gegen meine verehrungswürdigen Vorgänger nicht undankbar zu seyn; theils auch die lehrbegierige Jugend zu überführen, daß ich eben das lehre, was andere berühmte Tonkünstler vor mir gelehret haben. Eben aus dieser Ursache, weil ich mich nämlich auf die Schriften der besten Musikgelehrten gründe, kann sich die liebe Jugend auf diese **gründliche Einleitung** sicher und getrost verlassen. Ja, ich füge noch hinzu, daß dieß Buch, bereits vor seinem Abdrucke, mit dem gütigen Beyfalle einiger verständiger Tonkünstler, welchen es im Manuscripte zu zu schicken mir die Freyheit nahm, ist beehret worden.

Nun sollte ich hier billig diejenigen Schriften namhaft machen, derer ich mich im Buche selbst mit Nutzen bedienet. Weil mir aber dieser **Vorbericht** unter der Hand länger geworden, als ich gedacht; so habe ich, um dieses zu ersetzen, am Ende des ganzen Buchs einen **kurzen Abriß einer musikalischen Bibliothek** angehänget, in welchem nicht nur die hier gebrauchten, sondern auch eine gute Anzahl anderer musikalischer Schriften, anzutreffen sind. Meine fernere Absicht mit diesem **Abrisse** rc. ist aus der dabey befindlichen kurzen Vorrede zu ersehen.

Sollte sich künftig wieder ein unnützer Splitterrichter mit seinem neidischen Zahne einfinden, und diesem musikalischen Lehrbuche, so wie es bey dem von mir neu edirten **Steffanischen Sendschreiben** geschehen, einen tödtlichen Biß versetzen wollen; so versichere ich zum voraus, daß ich dergleichen niederträchtiges Betragen eben so, wie zeither, mit aller Geduld und Gelassenheit ansehen, und nicht einmal eine saure Mine dazu machen werde. Denn es sey ferne von mir, daß ich mich durch die mit Unvernunft herausgestoßenen Reden derer, welche von der Musik nicht anders, als wie ein Blinder von der Farbe, zu reden gewohnt sind, in meinem Vorsatze sollte irre machen lassen!

Habe ich irgendwo wider Vermuthen gefehlet; oder ist etwas nicht deutlich und der Jugend faßlich genug vorgetragen: so werde ich es demjenigen Gönner und Freunde mit zwiefachem Danke zu vergelten suchen, welcher mich da, wo ich gefehlet, mit Bescheidenheit zurechte weiset. Denn ich werde mir niemals eine solche Thorheit in den Sinn kommen lassen, mich nämlich für so vollkommen zu halten, daß ich nicht täglich nöthig hätte, nicht nur in der Musik, sondern auch in andern schönen Künsten und Wissenschaften, immer mehr zu lernen.

Wie nun meine einzige wahre Absicht ist, mit der mir verliehenen Gabe der Musik Gott und meinem Nächsten nach allem Vermögen zu dienen: Also wünsche ich von Grunde des Herzens, daß ich meinen redlichen Zweck bey allen denen, welche sich dieser meiner Einleitung bedienen werden, erhalten möge!

Ich empfehle mich und meine geringe Bemühung der Wohlgewogenheit und vernünftigen Beurtheilung aller wahren Liebhaber der Tonkunst.

M. J. L. A.

Inhalt dieser Tonkunst.

Das 1. Kapitel.
Vom Ursprunge der Musik.

Das 2. Kapitel.
Von denjenigen, welche unter den Menschen die Musik am ersten ausgeübet.

Das 3. Kapitel.
Von der Musik überhaupt, und einigen damit verknüpften Dingen.

Das 4. Kapitel.
Von dem Notenplane, oder Musikleiter, und musikalischen Schlüsseln.

Das 5. Kapitel.
Von Noten, Pausen und Puncten; nebst einer Zugabe.

Das 6. Kapitel.
Vom Tacte, oder musikalischen Zeitmaaße.

Das 7. Kapitel.
Von den Versetzungszeichen und derselben Wirkung.

Das 8. Kapitel.
Von den musikalischen Intervallen.

Das 9. Kapitel.
Von den Tonarten.

Das 10. Kapitel.
Von den Manieren.

Das 11. Kapitel.
Von den noch übrigen musikalischen Zeichen.

Das 12. Kapitel.
Von einigen nothwendigen Stücken, welche ein angehender Sänger zu beobachten hat.

Richtige Erklärung der vornehmsten sowohl in der Vokal- als Instrumentalmusik vorkommenden Kunstwörter.

Kurzer Abriß einer musikalischen Bibliothek.

Das erste Kapitel.

Vom Ursprunge der Musik.

1. Von wem hat die Musik ihren Ursprung?

Von niemand anders, als von Gott selbst.

2. Woher kann solches bewiesen werden?

Dieses kann man theils aus dem Buche der Natur, theils auch aus der heiligen Schrift beweisen.

3. Wie ist es möglich, aus dem Buche der Natur zu beweisen, daß Gott der Urheber der Musik sey?

Es ist solches gar leicht möglich, wenn man nur auf das, was sich in der Natur unserm Gesichte täglich vorstellet, genau Acht hat. Denn wenn man das Gebäude des Himmels ansieht; so findet man, daß alles von dem weisen Schöpfer in die allerschönste Harmonie gesetzet ist, so daß nicht nur Sonne und Mond, sondern auch alle Gestirne des prächtigen Himmels in ihrer von Gott angewiesenen Ordnung und Harmonie unverrückt einher gehen. Ja das ganze Weltgebäude, und auch der Mensch selbst, sind nichts anders, als eine unvergleichliche Harmonie, welche von der unendlichen Weisheit Gottes die herrlichsten Proben vor Augen stellen.

4. Wie reimt sich solches mit der Musik?

Das reimt sich mit derselben gar wohl. Denn wenn es gewiß ist, (wie denn kein vernünftiger Mensch daran zweifelt,) daß Gott der Urheber der

Harmonie ist, und wie gesagt, das ganze Weltgebäude, Himmel, Erde, und was drinnen ist, harmonisch gebauet, auch ferner die Musik nichts anders, als eine stete Harmonie ist; so folgt ja unstreitig daraus, daß Gott selbst der Urheber der Musik sey.

5. Wie kann man nun aus der heiligen Schrift beweisen, daß die Musik ihren Ursprung von Gott habe?

Dieser Beweis ist leicht zu führen, weil er sich ganz allein auf solche Sprüche der göttlichen Offenbarung gründet, welche mit der vollkommensten Deutlichkeit darthun, daß Gott der Herr selbst bereits im alten Testamente Musiken angeordnet habe, daß die Menschen ihn damit loben, und die Ehre seines großen Namens verherrlichen sollten. Ich werde solches nicht besser bestätigen können, als wenn ich einige wichtige Zeugnisse von dieser Sache sowohl aus dem Alten, als auch aus dem Neuen Testamente anführe.

Im Alten Testamente finden wir den ausdrücklichen Befehl Gottes an seinem Knecht Mose, dessen Absicht dahin gerichtet war, dem Volke Israel das große Hall- und Jubeljahr durch Blasen der Posaune ankündigen zu lassen. Dieser Befehl lautet also: **Du sollt die Posaune lassen blasen durch alle euer Land, am zehenten Tage des siebenten Monden, eben am Tage der Versöhnung.** [1]) Einen andern Befehl, wie nämlich Moses die Trompete theils bey Versammlung der Fürsten, theils des ganzen Israelitischen Volkes, theils auch bey Kriegesangelegenheiten, gebrauchen sollte, findet man im 4 Buch Mos. Kap. 10. v. 2. u. f. Hierzu nehme man noch die wunderbare Begebenheit von der Eroberung der Stadt Jericho, wobey Josua ebenfalls Befehl von Gott bekam, die Posaunen durch die Priester blasen zu lassen, worauf denn die Mauern dieser Stadt einfielen, und selbige in die Hände der Israeliten gegeben wurde. Man lese die Geschichte im Buch Josua Kap. 6. selbst nach. Schlägt man das herrliche Psalterbuch auf, welches der gekrönte Prophet David, der zugleich ein unvergleichlicher Musikus und Poet war, meistentheils verfertiget; so findet man darinn Befehle und Aufmunterungen genug zur Musik. Aus den vielen hieher gehörigen Stellen dieses Psalterbuchs will ich nur folgende anführen, in welchen David alle Freunde und Liebhaber Gottes aufmuntert, und ihnen gleichsam anbefiehlt, das höchste dreyeinige göttliche Wesen mit Musik zu loben, demselben vor alle Wohlthaten zu danken, und dessen Heiligkeit demüthigst zu verehren. Die Worte, welcher er sich dazu bedienet, sind folgende. Als: **Danket dem Herrn mit Harfen,**

und

1) s. 3 B. Mos. Kap. 25, v. 9.

und lobsinget ihm auf dem Psalter von zehen Saiten. Singet ihm ein neues Lied, machts gut auf Saitenspiel mit Schalle.[2]) Jauchzet Gott mit fröhlichem Schalle. Lobsinget, lobsinget Gott, lobsinget unserm Könige. Lobsinget ihm klüglich.[3]) Singet fröhlich Gott, der unsere Stärke ist, jauchzet dem Gott Jakob. Nehmet die Psalmen, und gebet her die Pauken, liebliche Harfen mit Psaltern.[4]) Sie sollen loben seinen Namen im Reigen, mit Pauken und Harfen sollen sie ihm spielen.[5]) Hieher gehöret auch der ganze 150. Psalm. Nichtweniger ist auch die Stelle merkwürdig, mit welcher die Judith ihr Triumphlied anfängt, nämlich: Spielet dem Herrn mit Pauken, und klinget ihm mit Cymbeln. Singet ihm ein neues Lied, seyd fröhlich, und rufet seinen Namen an.[6])

Richtet man weiter sein Augenmerk auf das Neue Testament; so findet man darinn ebenfalls die lebhaftesten Aufmunterungen und Befehle zur Musik. Vor allen leuchtet uns der Befehl des heiligen Apostels Pauli in die Augen, welcher also heißt: Lasset das Wort Christi unter euch reichlich wohnen, in aller Weisheit: Lehret und vermahnet euch selbst mit Psalmen und Lobgesängen, und geistlichen lieblichen Liedern, und singet dem Herrn in eurem Herzen.[7]) Diesem setzen wir den Befehl Gottes durch Jakobum an die Seite, welchen wir in seinem Briefe mit nachfolgenden Worten antreffen, wenn er also spricht: Leidet jemand unter euch, der bethe, ist jemand gutes Muths, der singe Psalmen.[8])

Anmerkung.

Aus diesen hier kürzlich angeführten Befehlen und Aufmunterungen, welche Gott theils selbst, theils durch seine Bothschafter an die Menschen ergehen lassen, ist mit aller Zuverlässigkeit der Schluß zu machen, daß, gleichwie alle diese Befehle zur Musik ursprünglich von dem höchsten göttlichen Wesen herkommen, also auch die musikalische Wissenschaft, zu welcher wir durch vorstehende Befehle ermuntert werden, von niemand an-

2) Ps. 33. v. 2. 3.
3) Ps. 47. v. 2. 7. 8.
4) Ps. 81. v. 1. 2. 3.
5) Ps. 149. v. 3.
6) Buch Judith Kap. 16. v. 2.
7) Koloss. Kap. 3. v. 16 NB. Ἐν τῇ καρδίᾳ ὑμῶν kann hier auch gegeben werden: von Herzen, oder: nach dem Herzen, d. i. wie es euch ums Herze ist.
8) Ep. Jak. Kap. 5. v. 13.

ders als von Gott ihren ersten Ursprung herhabe.[9]) Es gehöret also die Musik ohnstreitig mit zu derjenigen Weisheit, darinn das Wort Christi reichlich unter uns wohnen soll, und wozu wir in dem kaum angeführten Spruche Pauli[10]) ermahnet werden. Da nun diese Weisheit von keinem bloßen Menschen, sondern von Gott selbst zu erhalten ist;[11]) so folget unwidersprechlich, daß alles, was zu dieser Weisheit gehöret, ebendaher muß erbethen werden. Daraus sieht man sonnenklar, daß man die edle Musik nicht für etwas bloß menschliches, sondern für etwas göttliches anzusehen hat, weil sie von Gott selbst herkömmt.

6. Kann man nicht aus den Schriften der göttlichen Offenbarung einige Beyspiele solcher Kinder Gottes anführen, welche das höchste Wesen mit der Musik verehret?

Auch daran fehlet es nicht, und es wird den wahren Liebhabern und fleißigen Lesern des göttlichen Wortes mehr als zu wohl bekannt seyn, daß man in der Bibel die deutlichsten Spuren findet, welche uns überzeugen, daß die Musik von den alleraltesten Zeiten her zum Lobe und Dienste des allerheiligsten Gottes sey gebraucht worden. Das erste Beyspiel hiervon, das uns die heiligen Bücher des alten Bundes darreichen, ist der Lobgesang, welchen Moses und die Kinder Israel beym Durchgange durchs rothe Meer anstimmeten. Die Worte lauten also: **Da sang Moses und die Kinder Israel dieß Lied dem Herrn, und sprachen: Ich will dem Herrn singen. Der Herr ist meine Stärke und Lobgesang.**[12]) Ebendaselbst finden wir ein gleiches Beyspiel an der Mirjam, von welcher es heißt: **Mirjam, die Prophetinn, Aarons Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand, und alle Weiber folgten ihr hinaus mit Pauken am Reigen. Und Mirjam sang ihnen vor: Lasset uns dem Herrn singen: denn er hat eine herrliche That gethan, Mann und Roß hat er ins Meer gestürzt.**[13]) Nichtweniger lobeten Debora und Barak den grossen Gott, wegen des Sieges, den sie über den Sissera erhalten. Ihr Lobgesang befindet sich im Buche der Richter, und ist in diese Worte verfasset:

9) Sehr schön schreibt hiervon der sel. D. Schelwig im Leitstern des Gewissens, S. 175. und spricht: Sie (die Musik) führet ihren Ursprung von Gott her, der dem Menschen die Stimme zu singen, den Athem zu blasen, die Hände zu spielen, und die Ohren zu hören, gegeben hat. u. s. w.

10) Koloss. 3. v. 16.

11) Ep. Jak. Kap. 1. v. 6.

12) 2 B. Mos. Kap. 15. v. 1.

13) Ebendaselbst, v. 20. u. f.

fasset: Ich will, dem Herrn will ich singen; dem Herrn, dem Gott Israel, will ich spielen. [14]) Als der König und Prophet David die Bundeslade aus dem Hause Abi Nadab abholete, spielete er, und das ganze Haus Israel vor dem Herrn her, mit allerley Saitenspiel von Tannenholz, mit Harfen und Psaltern, und Pauken, und Schällen, und Cymbeln. Mit Jauchzen und Posaunen. [15]) Eben dieser königliche Prophet läßt sich auch in seinen Psalmen also vernehmen: Gott, es ist mein rechter Ernst, ich will singen und dichten, meine Ehre auch. Wohlauf, Psalter und Harfen! Ich will frühe auf seyn. Ich will dir danken, Herr, unter den Völkern: ich will dir lobsingen unter den Leuten. [16]) Im neuen Testamente finden wir, daß unser Herr und Heiland Christus Jesus selbst, nach der Stiftung des heiligen Abendmahls, den Lobgesang mit seinen Aposteln gesprochen, [17]) d. i. gesungen, ja ohne Zweifel intonirt oder angehoben, und dirigirt, und Gott seinen himmlischen Vater gelobet. [18]) Diesem nachahmungswürdigen Beyspiele kann man noch dasjenige beyfügen, was Paulus schreibt, nämlich: Ich will Psalmen singen im Geiste, und will auch Psalmen singen mit dem Sinne. [19]) Diese Beyspiele der Heiligen auf Erden mögen hier genug seyn. Jedoch kann ich auch nicht umhin, die unvergleichlichen Beyspiele noch anzuführen, wo auch die heiligen Engel das höchste göttliche Wesen mit Musik gelobet, und uns zur Nachfolge ermuntert haben. Nach dem Berichte Hiobs, dessen Buch, wo nicht älter, doch wenigstens eben so alt, als Mosis Schriften, ist, haben die heiligen Engel bereits bey der ersten Schöpfung ihre liebliche Musik erklingen lassen, da nämlich die Morgensterne mit einander den gütigen und allweisen Schöpfer gelobet, und alle Kinder Gottes gejauchzet. [20]) Welchem fleissigen Forscher in der Schrift ist nicht vorzüglicher Weise das Heilig,

14) B. der Richter Kap. 5. v. 3.
15) 2 B. Sam. Kap. 6. v. 5, und 15.
16) Ps. 108. v. 2. 3. 4.
17) In der heiligen Schrift ist es nichts ungewöhnliches, daß reden und sprechen für singen bisweilen genommen wird. Man sehe z. E. 2 Chron. 35. v. 25. daselbst heißt es: Alle Sänger und Sängerinnen redeten, d. i. sungen ihre Klagelieder. Imgleichen der Apostel Paulus bedienet sich eben dieses Ausdrucks, wenn er die Gläubigen zu Epheso mit nachfolgenden Worten vermahnet: Redet unter einander, d. i. singet und musiciret mit einander Psalmen, Lobgesänge und geistliche Lieder.
18) s. Matth. Kap. 26. v. 30.
19) 1 Korinth. Kap. 14. v. 15.
20) Hiob Kap. 38. v. 7.

Heilig, Heilig ist der Herr Zebaoth! bekannt, in welchem der Prophet Esaias im Gesichte einen entzückenden Vorschmack der Süßigkeiten der himmlischen Engelsmusik genossen? [21]) Welchem Kinde Gottes schallet nicht täglich jene prächtige Musik in die Ohren, welche die Chöre der himmlischen Heerschaaren bey der Geburt unsers theuersten Heilandes Jesu Christi von sich hören ließen, als sie Gott lobeten, und sprachen: **Ehre sey Gott in der Höhe, Friede auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen?** [22]) Wie nun die heiligen Engel die Geburt des Sohnes Gottes besungen; eben so geschäfftig waren sie auch, diesen Jesum, nachdem er das wichtige Erlösungswerk vollbracht hatte, mit einer prächtigen Jubelmusik, in das himmlische Jerusalem zu begleiten; worauf ohne Zweifel der König David, in seiner Weißagung von Christi Himmelfahrt, zielet, wenn er spricht: **Gott fährt auf mit Jauchzen, und der Herr mit heller Posaunen.** [23]) Mehrere Beyspiele von Engelsmusiken finden sich in der hohen Offenbarung Johannis, welche wir aber, um nicht zu weitläuftig zu werden, einem jeden Liebhaber der Musik und besonders der göttlichen Offenbarung, zu eignem Nachsehen überlassen wollen, und uns damit begnügen lassen, die Stellen nur kürzlich unten anzuzeigen. [24])

Anmerkung.

Diese hier angeführten Beyspiele sowohl heiliger Menschen, als auch der heiligen Engel im Himmel, ja auch des Sohnes Gottes selbst, sind uns nicht umsonst aufgezeichnet; sondern sie stehen deswegen in Gottes Worte, daß wir uns durch solche erhabne Beyspiele zur freudigen Nachahmung sollen ermuntern lassen. Denn da sich der Sohn des höchsten Gottes nicht geschämet hat, mit allen seinen Engeln und Heiligen uns vorzusingen; ey! warum wollen sich denn die Menschen dieser göttlichen Kunst schämen, uud sich zu gut dazu wissen, dem Beyspiele ihres Jesu und seiner Heiligen auch hierinne ähnlich zu werden? Hat nicht der heilige Jesus durch sein eigen Beyspiel den göttlichen Ursprung der Musik von neuem dargethan? Ist nicht durch ihn die Musik aufs neue geheiliget worden? Ach! bederket dieses, ihr aufgeblasenen Musikverächter! überlegets, und lasset es auch euch gesagt seyn, was ehemals

21) Es. Kap. 6. v. 3. 22) Luc. Kap. 2. v. 14. 23) Ps. 47. v. 6.

24) Man sehe z. E. Offenb. Joh. Kap. 4. v. 8. K. 5. v. 9, u. f. K. 7. v. 10. u. f. K. 8. v. 2. 6. 7. 8. 10. 12. K. 12. v. 10. 11. 12. K. 14. v. 2. 3. K. 15. v. 3. 4. K. 18. v. 22. K. 19. v. 1. 3. 4. 5. 6.

ehemals die himmlische Stimme zu dem Apostel Petro sprach: **Was Gott gereiniget hat, das mache du nicht gemein.** [25]) Bedenkt es auch, ihr wahren Verehrer der Musik! und lasset euch die rührenden Beyspiele Jesu und seiner Engel und Heiligen zu einer rechten Hochachtung gegen diese göttliche Kunst erwecken. Besonders aber habe ich hier die liebe und musikbegierige Jugend noch vermahnen wollen, die vorstehenden Beyspiele wohl ins Herz zu fassen, und denenselben nachzufolgen, auch sich durch gegenseitige Vorstellungen abgesagter Musikfeinde nicht irre machen zu lassen; sondern vielmehr, troz allen Verächtern, in dieser unvergleichlichen Kunst von Tage zu Tage suchen vollkommener zu werden: Denn auf solche Weise wird der Name des Höchsten von uns verherrlichet, und der Gottesdienst durch die Musik, wenn nämlich jedwedes das Seinige dabey redlich thut, aufs schönste gezieret. An den Misbrauch aber, der leider! mit der Musik getrieben wird, hat man sich nicht zu kehren; denn derselbe hebt den gerechten Gebrauch der Musik nicht auf. [26]) Wollte auch jemand hier einwenden, und sagen: **Man könnte doch das höchste Wesen nicht mit einer solchen Vollkommenheit loben, wie die Engel gethan hätten, und noch thun, weil dieselben in allem Guten bestätigte Geister, wir hingegen arme sündige Menschen wären; mithin könnte man sich des göttlichen Wohlgefallens an unserer Musik nicht getrösten:** So antworte ich: Gott verlangt von keinem Menschen mehr, als er thun kann. Und ob wir gleich, als arme Menschen, die Vollkommenheit der Musik der himmlischen Heerschaaren nicht erreichen können; so ists genug, wenn wir es nur so gut machen, als wir können; übrigens aber so aufrichtig und herzlich meynen, als die himmlischen Chöre. Gott sieht auch bey der Musik das Herz an, und Aufrichtigkeit ist ihm angenehm. Daraus folget nun, daß derjenige Gott am liebsten sey, der die von ihm erhaltene Gabe der Musik zu seines großen Namens Ehre, und des Nächsten Dienste getreulich anwendet.

Das

25) Apostelgesch. Kap. 10. v. 15.

26) s. Werkmeisters Anmerkung zu Steffani Sendschreiben S. 30. der neuen Ausgabe in 4to.

Das zweyte Kapitel.

Von denjenigen, welche unter den Menschen die Musik am ersten ausgeübet.

1. Wer ist unter den Menschen der erste gewesen, der die Musik ausgeübet?

Ehe ich auf diese Frage gehörig antworten kann, so muß ich zum voraus erinnern, daß unter andern die Musik in die Vokal- und Instrumentalmusik eingetheilet wird. Und wenn von der erstern die Frage ist; so kann man mit allem Rechte sagen, daß die Vokalmusik ohne Zweifel gleich mit dem menschlichen Geschlechte ihren Anfang genommen, und also Adam der erste gewesen, der dieselbe ausgeübet; wie solches der gelehrte Herr Kapellmeister Scheibe mit wichtigen und unumstößlichen Gründen behauptet.[1]) Eben dieser Meynung ist auch Prinz,[2]) welcher also spricht: "Es „ist nicht ungereimt, wenn wir sagen, daß Adam, der erste Mensch, selbst „die Vokalmusik erfunden habe, dieweil er nicht allein alle Anreizungen „dazu eine ziemliche Zeit vor seinen Kindern gehabt; sondern auch mit meh„rerer Weisheit, und längerer und besserer Erfahrung, als dieselben, ist „gezieret, und ausgerüstet gewesen."

2. Also ist ja nothwendig der erste Ausüber der Musik im Paradiese zu suchen?

Allerdings. Der erste Grund zur Musik ist dem Menschen von Anbeginn anerschaffen worden, mithin hat er auch ursprünglich die Kraft besessen, die Musik zu erfinden. Erwäget man dieses, so wird man gleichsam gezwungen werden, aufrichtig zu bekennen: "Die Musik sey bereits „eine vorzügliche Eigenschaft des oder der ersten Menschen im Paradiese ge„wesen. Muß man folglich nicht zugleich gestehen, der Ursprung des Gesan„ges, oder die erste Vokalmusik müsse auch ebendaselbst gesucht werden?[3])

3.) Was

1) In seiner schönen Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik, 1754. in groß 8vo.

2) s. dessen historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst. Kap. 1. S. 4. §. 13.

3) s. Scheibens Abhandlung §. 6. 7. S. 18.

8. Was mag aber wohl Adam für Anreizungen zur Musik gehabt haben?

Derer können überhaupt sehr viele gewesen seyn. Vornehmlich aber pflegen einige unter die Anreizungen folgende zu zählen, als: 1) den Unterschied der Töne in der menschlichen Stimme; 2) den Gesang verschiedener Vögel; 3) eine abwechselnde Höhe und Tiefe, welche das Gepfeife des durch die Bäume dringenden Windes verursachte [4]). Da aber die beyden letztern Umstände nicht sattsam können bewiesen werden; so ist wohl Scheibens Meynung die beste, welcher [5]) den Umstand, als hätten die ersten Menschen das Singen von den Vögeln gelernet, gründlich widerlegt; davon seine eigene Worte [6]) also lauten: „Es ist zwar wahrscheinlich, spricht er, „und vielleicht auch gewiß, daß die Vögel gleich nach dem ersten Anfange „ihres Seyns werden gesungen, und ihren ersten Schöpfungstag singend gefeyert „haben. Der Trieb zum singen war ihnen schon von Natur eingepräget; „denn er äußert sich in allen Thieren, deren Organa fähig sind, eine Ab„änderung verschiedener Töne hervor zu bringen. Der erste Grund der „Musik findet sich in allen lebendigen oder beseelten Geschöpfen, und also „sowohl in dem Menschen, als in allen unvernünftigen Thieren. Allein, „wer wollte darum den Vögeln die Erfindung der Musik zuschreiben? Oder „wer wollte darum vorgeben, sie wären Ursache an der Erfindung der Sin„gekunst? Der Mensch war ja mit eben diesem Triebe, mit eben dieser „süßen Neigung erschaffen. Und besaß er nicht über dieses die Kraft zu er„finden, womit kein Thier begabt ist?„ Es wird auch von eben diesem Musikgelehrten bewiesen, daß Adam seine Stimme eher als die Stimmen der Vögel und anderer Thiere gehöret. Mithin fällt dieses weg, daß er die Vögel zu Vorgängern gehabt habe. [7]) Diese Meynung hat auch schon zu seiner Zeit Herr Johann George Ahle [8]) behauptet, wenn er unter andern aus D. Lassenii himmlischem Gnadenlichte, um vorige Meynung zu bestätigen, folgendes anführet: „Wir wissen aus dem geoffenbarten Worte Got„tes, daß unsere erste Aeltern gleich nach ihrer Schöpfung mit Gott, und „unter einander, vollständig geredet, ehe sie einige Unterweisung gehabt. „Sie

4) s. Mozards Versuch einer gründlichen Violinschule. S. 13.
5) In der angef. Abhandl. §. 9. S. 27.
6) Ebendas. S. 28.
7) Ebendas. S. 30.
8) s. dessen Anmerkungen zu seines Herrn Vaters Anleitung zur Singekunst. S. 7.

„Sie haben gesprochen, ehe sie jemals gelallet, und einander verstanden, „ehe unter ihnen einiger Misverstand gewesen; ——— Haben sie nun „gesprochen ehe sie gelallet; warum sollten sie nicht auch gesungen haben, „ehe sie es zu lernen angefangen?„ Man kann also kühnlich glauben, daß Adam von dem weisesten Schöpfer mit so viel Kraft, Stimme, Gehör und Neigung, die Musik zu erfinden, und seine Stimme selbst zu versuchen, oder zu erheben, sey begabet worden, ohne vorher nöthig gehabt zu haben, den Vögeln nachzuahmen, oder von denselben, als unvernünftigen Geschöpfen, darzu angereizet zu werden. Am allerwenigsten aber ist auch zu vermuthen, daß Adam dem durch die Bäume streichenden Winde nachgezischet.

4. Was ist denn nun von der Meynung derjenigen zu halten, welche behaupten wollen: Adam hätte sein Singen von den heiligen Engeln gelernet?

Die Freunde dieser Meynung haben ungleich mehr Grund vor sich, als die, so die Vögel, ja gar den Wind, zu Adams Lehrmeistern machen wollen. Ihr Gedanke hiervon ist edel und erhaben; ja die heilige Schrift bestätiget selbigen ungemein. Man sehe nur die merkwürdige Stelle an im Buch Hiob [9]), allwo Gott der Herr selbst zu diesem Manne spricht: **Wo warest du, da mich die Morgensterne mit einander lobeten, und jauchzeten alle Kinder Gottes?** Der Kirchenlehrer **Athanasius** spricht daher nicht ohne Grund: **die Verrichtung der Engel bestehe in einem ununterbrochenen Lobgesange** [10]). Man findet auch in den neuern poetischen Schriften eines **Miltons, Klopstocks, Bodmers**, u. d. m. die rührendsten Stellen, welche ebenfalls dergleichen zu beweisen zum Zwecke haben. Eine unvergleichliche Stelle aus den **Bremer Beyträgen** [11]) findet sich in Herrn **Scheibens** Abhandlung von der Vokalmusik [12]), welche ich hier anzuführen nicht Anstand nehmen kann. Sie heißt also:

Die

9) Kap. 38. v. 3. Hier heißen die heil. Engel 1) **Morgensterne**, wegen ihrer vortrefflichen anerschaffenen Klarheit, nach welcher sie leuchten, wie die Sterne. s. Luc. Kap. 2. v. 9. 2) **Kinder Gottes**, weil sie von Gott sind erschaffen worden, und demselben, als ihrem ewigen Vater, ihr Daseyn zu danken haben.

10) Diese Worte des Athanasius führet Herr Scheibe l. c. aus des Mithobii Psalmodia christiana an, wo sie S. 212. im Lateinischen also heißen: Opus eorum (Angelorum) est Hymnus irremissus.

11) s. 4 B. S. 493.

12) S. 39.

Die Sänger in des Himmels Chören,
Die sich zu deinem Lichte nahn;
Die, da sie fühlten, daß sie wären,
Gleich dein erleuchtend Antlitz sahn;
Die sangen werdend dir entgegen;
Dann forschten sie in deinen Wegen,
Und ihr Erstaunen warest du.

So viel mag hiervon kürzlich genug seyn. Nur will ich noch erinnern, daß man auch diejenigen nicht etwa tadele, welche von der fast unläugbaren Musik der Engel Gelegenheit nehmen, zu sagen: **Adam und Eva hätten durch ihre ersten Gesänge die Chöre der himmlischen Heerschaaren nachgeahmet;** Denn es ist dieß ebenfalls ein solcher Gedanke, welcher edeler, und wo nicht gewisser, doch wenigstens erhabener und wahrscheinlicher ist, als wenn man die Vögel als Lehrmeister der ersten Aeltern annimmt.

5. Wer war denn der erste, welcher die Instrumentalmusik erfand?

Dieser war Jubal, welchen die heil. Schrift selbst[13]) als einen Vater der Musikanten, mithin also als einen Erfinder der Instrumentalmusik, bekannt machet.

6. Also ist ja die Instrumentalmusik eine ziemliche Zeit jünger, als die Vokalmusik?

Freylich! denn **Jubal** ist erst ohngefähr 300 Jahre nach der Geburt **Mahalaleels des Sohnes Kainans**[14]), dieser aber im 395 Jahre nach der Schöpfung **Adams** gebohren[15]). Es fällt also das Leben **Jubals** in das Zeitalter **Jareds** (460 - 1422) und die **Instrumental- oder Spielmusik** ist etwan ums Jahr der Welt 800 erfunden worden[16]). Dem zufolge, ist dieselbe über 700 Jahre jünger, als die **Vokalmusik.**

13) s. 1 B. Mos. Kap. 4. v. 21.
14) s. 1 B. Mos. Kap. 5. v. 12.
15) Vid. b. *Bengeki* Ordo Temporum. p. 1.
16) s. Marpurgs kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik. S. 3.

7. Thut man wohl recht daran, wenn man die Instrumentalmusik für eine Nachahmerinn der Vokalmusik hält?

Ja; Man hat dazu vollkommnen Grund, und alle gelehrte und in den schönen Wissenschaften erfahrne Männer stimmen dieser Meynung völlig bey. Man kann solches daher ganz deutlich schließen, weil die zu den Zeiten **Kainans**, vor der Geburt seines Sohnes **Mahalaleels** schon vorhanden gewesene Musik bloß aus der **Vokalmusik** bestanden. Ferner, weil nach demselben bis auf den **Jubal** keiner namentlich erwähnet wird, dem die Bibel die Erfindung der **Instrumentalmusik** zuschreibt. Erstere ist auch der letztern allezeit unterworfen gewesen, und man behauptet daher nicht ohne Grund, daß die **Instrumentalmusik** deswegen sey erfunden worden, um die **Vokalmusik** zu erheben, zu verschönern, reiner und nachdrücklicher zu machen. Und eben aus diesem Grunde bleibt sie eine Nachahmerinn und Begleiterinn der **Vokalmusik** [17]).

8. Wie hat man den Widersachern zu begegnen, welche hier einwenden und sagen: Es könne ja die Musik so was gutes und edles nicht seyn, weil derjenige Jubal, welchen die Schrift als den ersten Musikus namhaft macht, von gottlosen Aeltern abstamme?

Zu geschweigen, daß dieser Einwurf nur die **Spielmusik** betrifft, und keinesweges von der **Vokalmusik** gesagt werden kann, weil dieselbe etliche hundert Jahre vor dem **Jubal** gewesen, wie die sechste Frage dieses Kapitels zeiget; so ist es überhaupt lächerlich, von den Aeltern des **Jubals** auf ihn, und auf die von ihm erfundene Kunst einen so verkehrten und albernen Schluß zu machen. Es wird daher nicht unangenehm seyn, dieses Hirngespinst der Widersacher durch Gegenvorstellungen zu widerlegen, und in seiner Blöße darzustellen. Doch will ich hierbey nicht meine eigene Worte, sondern eine wichtige Stelle, welche sich in des **Herrn Hofrath Mizlers von Kohlof musikalischem Staarstecher** [18]) befindet, den Gegnern entgegen stellen, welche den Liebhabern der Musik nicht nur allen Zweifel benehmen, sondern auch die Feinde beschämen wird. Die ganze Stelle heißt also: „**Was ist der** „**Musik daran gelegen, ihr Erfinder mag ein Schelm, Spitzbube,** „**oder braver Mann gewesen seyn. Ihre Natur wird dadurch nicht** „**edler oder geringer. Wenn man dergleichen Vorwurf machen** „sollte,

17) s. Scheibens angeführte Abhandlung hin und wieder.

18) s. das dritte Stück, S. 4. 41. imgl. dessen musikalische Bibliothek, 1. Band. 5. Stück. S. 69.

„sollte, so wäre es lächerlich. Ist denn ein Edelgestein, den ein „Spitzbube gefunden, nicht so gut, als wenn ihn ein ehrlicher „Mann gefunden hätte? Wem Ducaten sollen ausgezahlet wer„den, der wird nichts darnach fragen, ob sie von einem ungläu„bigen Juden, oder vom Pabste zu Rom sind. Wenn sie nur gut „sind. Und der Musik ist nichts daran gelegen, ihr Erfinder mag „von gottlosen oder frommen Aeltern abstammen. Sollte aber im „Ernst jemand dergleichen Vorwurf machen, so kann man ihn „auch im Ernst einen Gotteslästerer heißen. Denn wenn die Mu„sik an und vor sich was gottloses ist, und doch Gott in heiliger „Schrift selbige, ihn damit zu verehren, gebothen, so müßte ja Gott „etwas gottloses gebothen haben, welches abscheulich ist. Der „Vorwurf also: Jubal, der Erfinder der Musik, stammet aus gott„losem Geschlechte, oder, viele Musici leben unordentlich, ist und „bleibt abgeschmackt, wenn man deswegen die Musik verachten „will[19]).„

Es bleibet die Musik des Himmels liebes Kind,
Wenn ihre Söhne gleich nicht alle heilig sind.

Anmerkung.

Aus dieser Stelle sieht ein jeder, daß das Einwenden der Gegner auf schlechten Gründen beruhe; und da sie wider diese Stelle was gegründetes vorzubringen nicht vermögend sind; so werden sie wohl den Beweis von ihrem abgeschmackten Vorgeben schuldig bleiben müssen. Es bleibt also einmal für allemal dabey, daß man der Musik wegen ihres Erfinders keinen Vorwurf machen kann. Daher wollen wir uns mit diesem läppischen Einwurfe nicht länger aufhalten, sondern uns vielmehr mit jenem ungenannten Poeten folgender maaßen erklären:

Musica noster amor, quem non pia Musica mulcet,
Est adamas, saxum, bestia, nullus homo.

d. i.

Wen die Musik nicht rührt, der mag ja wohl ein Stein,
Ein Diamant, ein Vieh, und gar kein Mensch nicht seyn.

19) Diesen, und andere Einwürfe, hat auch sehr schön und nachdrücklich widerlegt D. Schelwig, im Leitsterne des Gewissens, S. 180. 181.

9. Wer hat denn hernach die Musik unter den Menschen weiter fortgepflanzet, und ausgeübet?

Außer den ersten Erfindern und Ausübern der Musik, macht die heilige Schrift vor der Sündfluth noch namhaft Kenan und Mahalaleel, und bezeuget besonders von ihnen, daß sie die Vokalmusik ausgeübet und gesungen. Diesen kann man noch den Enos beysetzen, weil zu seiner Zeit, und durch ihn, dem Höchsten ein feyerlicher Gottesdienst gestiftet worden. Nach der Sündfluth aber haben die Söhne des Noah die ihrigen aufs neue in der Musik unterrichtet, und sie ist nicht allein von des Japhets und Hams, sondern auch von der Nachkommenschaft des Sems geübet, und mit der Zeit ausgeübet worden. Hiernächst hat sich Moses, und seine Schwester Mirjam, eine berühmte Sängerinn, und das ganze aus Aegypten gezogene israelitische Volk mit dieser Kunst beschäfftiget. Von den Aegyptiern haben nachgehends die fleißigen Griechen, von diesen die Römer, und denn endlich von den Römern die Deutschen, und alle übrige Nationen, die Musik geerbet [20]).

Das dritte Kapitel.

Von der Musik überhaupt, und einigen damit verknüpften Dingen.

In den vorhergehenden zwey Kapiteln ist von dem Ursprunge sowohl der Vokal- als Instrumentalmusik, so viel sichs hier hat wollen thun lassen, nach aller Deutlichkeit gehandelt worden. Nunmehro können wir unserm vorgesetzten Ziele näher treten. Es wird aber in diesem Kapitel unsere Beschäfftigung darauf gerichtet seyn, daß wir uns um eine hinlängliche und accurate Beschreibung der Musik, ferner um eine richtige Ableitung des Wortes Musik, und endlich um einige den Anfängern dienliche Eintheilungen dieser Kunst, bekümmern. Das übrige, so dabey etwa zu erinnern seyn wird, soll an gehörigem Orte eingeschaltet werden.

1. Was

20) s. Scheibens Abhandl. imgl. den sich selbst informirenden Musicum.

1. Was ist die Musik?

Die Musik ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig an einander zu fügen, und lieblich herauszubringen, damit durch ihren Wohllaut Gottes Ehre und alle Tugenden befördert werden [1]).

2. Wie sieht es aber mit der Derivation des Wortes Musik aus?

Man derivirt das Wort Musik am füglichsten aus der griechischen Sprache, nämlich: ἀπὸ τῶν Μȣσῶν, von den Musen.

3. Wer sind denn die Musen gewesen?

Es waren dieselben, nach dem Gedichte der heydnischen Poeten, Töchter des Jupiters, welche er mit seiner Gemahlinn Mnemosyne erzeuget; zu bedeuten: daß Fürsten und Herren die Künste, als ihre Töchter lieben, dieselben unterhalten und beschirmen sollen; oder daß alle gute Künste von Gott herkommen.

4. Wo stammen die Musen ihrem Geburtsorte nach her?

Es sollen selbige bey dem Berge Pierus in Macedonien seyn gebohren worden, daher man auch findet, daß sie Pierinnen genennet werden. Vermuthlich mag dieses wohl daher gekommen seyn, weil vielleicht an demselben Orte viele Liebhaber der Sing- und Klingkunst anzutreffen gewesen.

5. Wofür hielten die Alten die Musen?

Sie hielten sie für Vorsteherinnen und Schutzgöttinnen, ja gar aus Unwissenheit für Erfinderinnen der Musik.

6. Wieviel sind ihrer an der Zahl?

Es sind ihrer an der Zahl Neune.

7. Wie heißen sie mit Namen?

Sie heißen: Kalliope, Klio, Thalia, Melpomene, Polyhymnia, Terpsichore, Euterpe, Erato, Urania.

8. Wel-

1) Ich habe diese Beschreibung aus des Herrn Legationsraths von Mattheson vollkommenem Kapellmeister entlehnet, und hier den Anfängern mitgetheilet, weil dieselbe die beste und vollständigste ist, so mir bisher in den musikalischen Schriften zu Gesichte gekommen. Sie steht S. 5. §. 15.

8. Welches ist denn nun einer jeden insbesondere ihre Verrichtung?

Die erste singt die Heldengedichte; die zweyte zeichnet die Heldenthaten auf; die dritte spielet die Scherzspiele; die vierte die Trauerspiele; die fünfte die Possenspiele; die sechste spielet auf der Harfe oder Cither; die siebente spielet auf der Flöte; die achte auf der Laute; die neunte aber lehret des Himmelslauf.

9. Wer sind die Musen ihrem Geschlechte nach?

Sie sind Jungfrauen und unbewaffnet, und werden Schwestern genennet, und also abgebildet, daß sie einander die Hand bieten, und in einem Reihen tanzen; damit anzuzeigen, theils daß keusche, friedliebende und sanftmüthige Leute wie überhaupt des Studierens, also auch insbesondere der Musik am fähigsten, theils auch, daß die freyen Künste alle an einander hangen, und gleichsam verschwestert sind.

10. An welchem Orte haben die Musen ihre Wohnung?

Der Ort ihrer Wohnung ist der Berg Parnassus oder Helikon.

11. Warum haben die Musen ihren Sitz und Wohnung eben auf einem Berge?

Es hat damit sollen angedeutet werden, daß es eben so mühsam ist, in den freyen Künsten zu einer großen Geschicklichkeit zu gelangen, als einen hohen Berg zu ersteigen.

12. Haben die Musen auch einen Vorsteher?

Ja. Ihr Vorsteher ist der Apollo.

13. Hat man denn wohl die ganze Geschichte von den Musen und dem Apollo als eine wahrhafte Geschichte anzunehmen?

Ich gebe sie nicht für eine wahrhafte Geschichte aus, und was davon bisher erzählet worden, ist nur der Historie wegen geschehen. Uebrigens aber halte dafür, daß es doch nöthig sey, dergleichen zu wissen, ob es gleich mehrentheils Fabeln sind.

14. Woher mag wohl das Gedicht von den neun Musen und Apollo seinen Ursprung haben?

Diodorus Siculus L. 1. c. 3. schreibt von dem Osiris [2]), daß derselbe nicht

2) Dieser war der erste König in Aegypten, von 1950 - 2223. und Hams zweyter Sohn. In der Bibel wird er Mizraim genennet. s. 1 B. Mos. K. 10. v. 6. 13.

nicht allein selbst ein vortrefflicher Musikus gewesen sey, sondern er habe auch viel Musikanten um und neben sich gehabt. Unter denselben soll nun sonderlich sein Bruder, (der, nach jetziger Art zu reden, einen Kapellmeister abgab) mit neun Jungfrauen excelliret haben. Und eben daher mag wohl das Gedichte von dem **Apollo** und den **neun Musen**, die jenen für ihr Haupt erkannt, entsprossen seyn. Es giebt auch andere; die dafür halten, daß durch den **Apollo** der **Jubal** selbst zu verstehen sey, wie durch den **Merkur** der **Jabal**[3]). Doch wir wollen uns dabey nicht länger aufhalten. Man merke sich das hier erzählte der Historie wegen, um erforderlichen Falls Antwort davon geben zu können.

Wir kommen nun auf die **Eintheilungen** der Musik, welche ein Anfänger unumgänglich wissen muß.

15. Wie wird die Musik eingetheilet?

Die Musik wird sehr vielfältig eingetheilet, und es würde mir sehr weitläuftig fallen, wenn ich alle **Eintheilungen** derselben hier erzählen und erläutern wollte. Ich will daher nur das nöthigste namhaft machen, und kürzlich erklären. Man hat also überhaupt die zwey vornehmsten Eintheilungen zu merken, vermöge welcher die Musik in die **theoretische** und **practische** eingetheilet wird.

16. Womit beschäfftiget sich die theoretische Musik?

Die **theoretische Musik** urtheilet bloß von den Tönen, und untersucht ihre Natur, Eigenschaft und Wirkungen.

17. Kann man wohl denjenigen mit Recht einen Musikus nennen, dem die musikalische Theorie fehlet?

Ob es gleich unentbehrlich ist, daß einer, der von der Musik Profeßion macht, in der praktischen Musik sehr wohl geübet sey; so ist es doch auch nicht zu läugnen, daß man nur denjenigen für einen rechtschaffenen Musikus zu halten habe, der so wohl in der **Theorie** als in der **Praxis** recht wohl bewandert ist. Es müssen also diese beyden Stücke unzertrennlich mit einander

3) s. Ahlens Singekunst, in den Anmerkungen. S. 11. Etwas anders wird diese Geschichte vom Herrn Marpurg erzählet, in der kritischen Einleitung in die Geschichte, und Lehrsätze der alten und neuen Musik. §. 9. S. 10.

ander verbunden werden, sonsten ist nicht nur die Musik, sondern auch eine jede Sache nur halb, und nicht einmal halb gethan [4]).

18. Was ist denn die praktische Musik?

Sie ist eine solche Kunst, dadurch man die musikalischen Klänge entweder mit dem Halse, oder mit klingenden Werkzeugen, ausdrücket, ohne sich um die Ursachen des guten Effects dabey zu bekümmern.

19. Worinne besteht kürzlich der Unterschied zwischen Theorie und Praxis?

Diesen Unterschied kann man am füglichsten in folgenden zwey Sätzen merken. Nämlich:

1) **Theorie** erwäget und betrachtet.
2) **Praxis** aber richtet ins Werk, was vorher wohl erwogen und betrachtet worden.

20. Sind sonst keine Eintheilungen der Musik mehr zu merken?

Allerdings! Es ist aber bereits (Fr. 15.) mit Fleiß gesagt worden, daß es hier zu weitläuftig fallen würde, alle Eintheilungen herzuerzählen, und zu erklären. Doch will ich auch nicht unterlassen, noch ein Paar Eintheilungen zu erwähnen, und auf vorstehende Frage antworten, daß man die Musik auch in die **Choral-** und **Figural-**, imgleichen in **Vokal-** und **Instrumentalmusik** einzutheilen pfleget. Die übrigen zum Anfange noch zu wissen nöthigen Eintheilungen will ich am Schlusse dieses Kapitels in einer kleinen Tabelle vor Augen stellen, so wie eine **Art** diese oder jene **Gattung** unter sich begreift, dabey aber, was die Erklärung derselben anbetrifft, **Walthers** musikalisches Lexicon zum Nachschlagen bestens empfehlen, allwo man diese und alle andere musikalischen Benennungen erklärt finden kann.

21. Kann ich nicht noch von denen angeführten Eintheilungen eine kurze Erklärung haben?

O ja! damit will ich gleich dienen. Die **Choralmusik** ist diejenige, so man im Chore, oder in der Kirche singt, und in welcher alle Taktzeichen und Noten einander gleich sind, d. i. Wenn viele Personen eine Melodie zugleich, und zwar Octavenweis ohne Alt, Tenor und Baß mit einander singen, allwo

4) Herr Sorge behauptet ein gleiches, wenn er auf der letzten Seite des dritten Theils seines **Vorgemachs** §. 10. folgendes schreibt: die Theorie muß unumgänglich bey der Praxi seyn, soll anders die Musik als eine gelehrte Wissenschaft (wie sie es denn in der Wahrheit ist) paßiren.

wo eine Note so viel gilt, als die andere[5]). Ahle[6]) beschreibt die Choralmusik kurz mit diesen Worten: In welcher eitel schlechte Noten sind, da eine so viel gilt als die andere[7]). Die Figuralmusik ist, in welcher man mit unterschiedlichen Stimmen als Diskant, Alt, Tenor und Baß eine angenehme Harmonie machet, wobey nach einem gewissen angenommenen Zeitmaaße eine Note mehr gilt, als die andere. Die Vokalmusik ist eine Kunst, ein jedes musikalisches Stück mit menschlicher Stimme künstlich und zierlich zu singen. Die Instrumentalmusik ist eine solche Kunst, welche da lehret, wie man auf allerhand musikalischen Instrumenten zierlich und künstlich spielen könne[8]).

Zum Beschlusse dieses Kapitels folget hier noch die in der 20. Frage versprochene Tabelle.

MVSICA est

I. Vel *theoretica*, und begreift unter sich

1. Musicam historicam,
2. ——— acusticam,
3. ——— harmonicam,
4. ——— rhythmicam,
5. ——— hypocriticam,
6. ——— signatoriam.

5) Also beschreibt Majer die Choralmusik in seinem neueröffneten theoretisch-u. praktischen Musik-Saale. S. 25.

6) In der Singekunst, S. 1.

7) Einige sind hier anderer Meynung und sagen: daß die Noten im Choralgesange nicht gleich wären, sondern wie die Noten im Figuralgesange, doch nicht so gar genau, eine lang, die andere kurz, die dritte aber kürzer als die andere, solle und müsse angebracht werden. s. Feyertags Syntaxis minor zur Singekunst S. 3. 4. Dieser Meynung ist auch Münster in seinem 1756 zu Augspurg herausgegebenen Unterrichte zur Choralmusik, wo er S. 1. NB 1. von derselben spricht: wird auch Cantus firmus genennet, weilen dieser, (obwohl mit ungleichen Noten), dennoch mit einer Gleichförmigkeit, gesungen wird.

8) s. Majers Musik-Saal.

II. Vel *practica*; Alsdenn faßt sie in sich

1. Musicam poeticam, und diese begreift wieder unter sich

α. Musicam choralem und

β. ——— figuralem. Diese hat unter sich

1. Stilum ecclesiasticum,

2. ——— theatralem, und

3. ——— Cameræ.

2. Musicam executoriam. Diese ist entweder

a. Vocalis, oder

b. Instrumentalis.

Das vierte Kapitel.

Vom Notenplane, oder Musikleiter, und musikalischen Schlüsseln.

1. Was wird unter dem Worte: Notenplan oder Musikleiter verstanden?

Man versteht darunter nichts anders, als die fünf in die Länge gezogenen Linien, auf und zwischen welche die Noten oder Klangzeichen gesetzt und geschrieben werden. Sie sehen also aus:

2. Was hat man bey diesem Notenplane in Acht zu nehmen?

Es kömmt dabey eigentlich auf folgende Stücke an. Nämlich, man muß wissen, daß diese Linien, deren fünf nur eine Zeile machen, (wie vorher gezeiget worden,) an und für sich nichts gewisses heißen, noch bedeuten, wenn sie auch gleich mit lauter Noten angefüllet wären, so lange vorn auf denselben kein bezeichneter Schlüssel befindlich, nach welchem alle und jede Linien, sammt dem zwischen ihnen leer gelassenen Raume, ihre Benennungen erhalten. Ferner muß man wissen, daß diese Linien von unten auf gezählet werden, und folglich die unterste von denselben die erste, und die höchste die fünfte genennet werde; nicht aber umgekehrt. Endlich ist in Acht

zu neh-

zu nehmen, daß, wenn ein Gesang die Schranken der fünf Linien überschreitet, man noch eine oder mehrere Nebenlinien, so wohl unten als oben, so oft es nöthig ist, hinzuthun kann. Exempel werden im folgenden vorkommen.

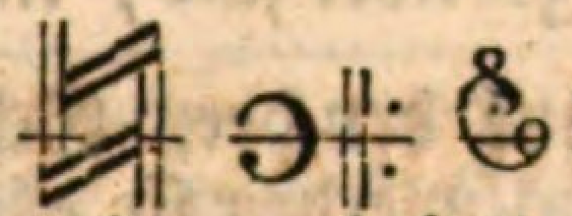
3. Was ist ein Schlüssel in der Musik?

Nichts anders, als ein gewisses Zeichen, welches auf den fünf Linien einen gewissen Ton anzeiget.

4. Wieviel sind derselben?

Nicht mehr denn drey; nämlich: der F= der C= und der G= Schlüssel[1]); welche ihren Namen allezeit denjenigen Linien geben, worauf sie stehen.

5. Wie sind die Schlüssel gestaltet?

Sie sehen also aus: oder ; was aber jeder auf dem Notenplane für Stellen einnimmt, wird auch bald vorkommen.

6. Was zeiget mir denn ein jeder Schlüssel für Töne in der Musik an?

Der *F* Schlüssel zeiget allezeit das sogenannte ungestrichne *f*; der *C* Schlüssel das eingestrichne $\bar{c}$; und der *G* Schlüssel das eingestrichne $\bar{g}$ an.

Anmerkung.

Die Benennung: ungestrichen, eingestrichen zwey= und dreygestrichen, rührt noch aus der sogenannten deutschen Tabulatur her, da die Alten ihre Melodeyen und Gesänge durch Buchstaben und Ziffern andeuteten, und nenneten die tiefste Octave im Basse die grosse; die darauf folgende die ungestrichne; die nachfolgende die eingestrichne; und die höchste die zweygestrichne Octave. Man kann sichs aus nachstehender Vorstellung begreiflich machen. Z. E.

 CD

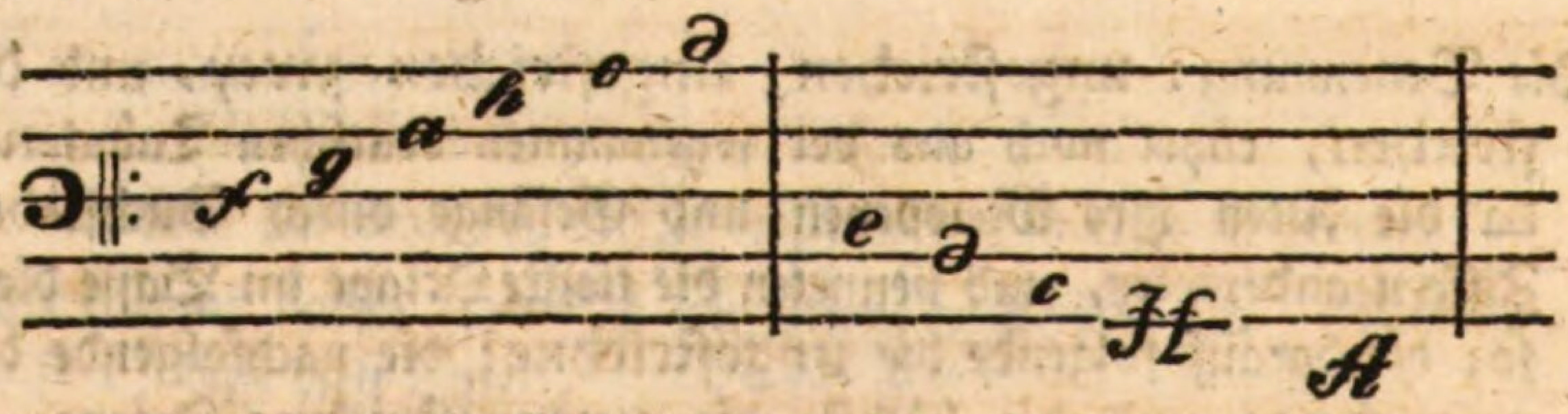
1) Das Wort Schlüssel, spricht Herr Mozart, wird hier metaphorisch genommen. Denn gleichwie ein aus Eisen gemachter Schlüssel das Schloß, zu dem er gemacht ist, aufschließt; also eröffnet uns auch der musikalische Schlüssel den Weg zu dem Gesange, zu welchem er bestimmt ist. s. dessen Versuch einer gründlichen Violinschule. S. 23. Anmerk. 1.

CDEFGAH	cdefgah	c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄	c̿ d̿ e̿ f̿ g̿ a̿ h̿
große Octave.	ungestrichne Octave.	eingestrichne Octave.	zweygestrichne Octave.

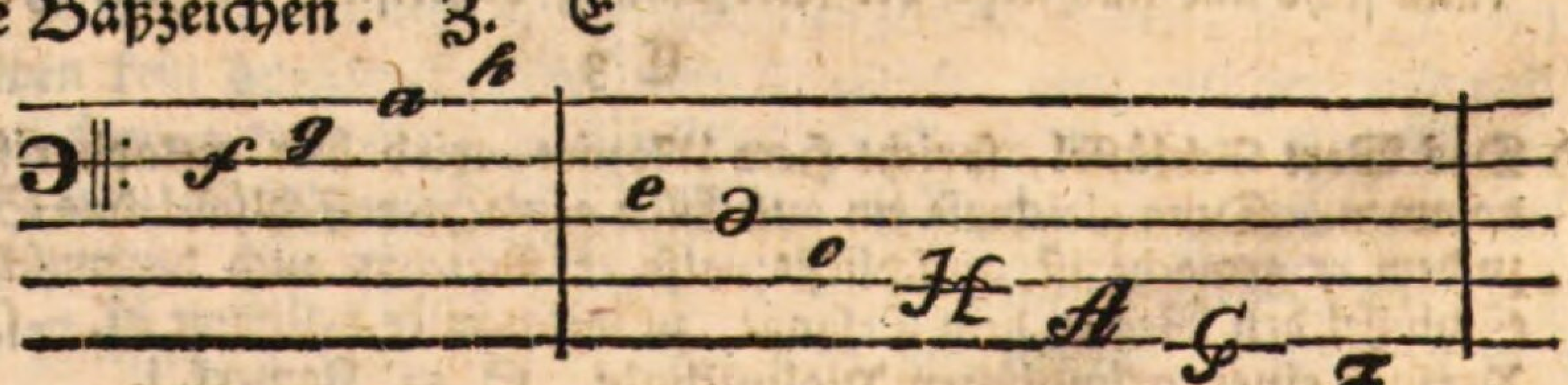
Was aber kurz vorher (Fr. 2.) von der musikalischen Art zu zählen gesagt worden, ist auch hier zu merken, daß man nämlich selbige von unten auf zähle, und von den tiefern zu den höhern Tönen fortgehe. Da aber vorstehende vier Octaven die musikalischen Töne noch nicht alle in sich begreifen; sondern auch noch welche unter und über denselben giebt: so ist zu wissen, daß die Töne, welche tiefer als das grosse *C* gehen, Contratöne, die aber höher als das zweygestrichne h̿ gehen, dreygestrichnetöne genennet werden. Am Schlusse des folgenden fünften Kapitels will ich die vier Octaven, wie sie hier oben mit Buchstaben abgebildet sind, in Noten vorstellen.

7. **Was entstehen aus den drey Schlüsseln für Zeichen, und wie werden sie genennet?**

Damit ich dieses recht deutlich vorstellen möge, so will ich einen jeden Schlüssel besonders vornehmen, uud die daraus entstehenden Zeichen in ihrer Ordnung, nebst ihren Namen und Stellung, zeigen. Es entstehen nämlich aus den drey Schlüsseln folgende neun Zeichen, welche auf den Notenplan also gesetzt werden. Z. E. Der *F* Schlüssel kann auf dem Notenplane drey verschiedene Stellen haben. Steht er auf der mittelsten Linie, so stellet er das hohe Baßzeichen vor. Nämlich also:

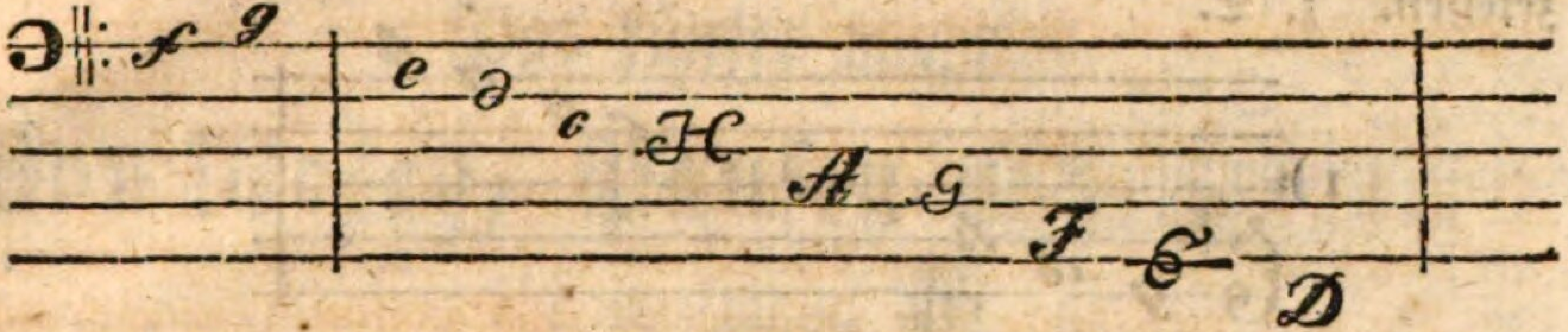
1) 

Wird dieser Schlüssel eine Linie höher gesetzt; so hat man alsdenn das gemeine Baßzeichen. Z. E

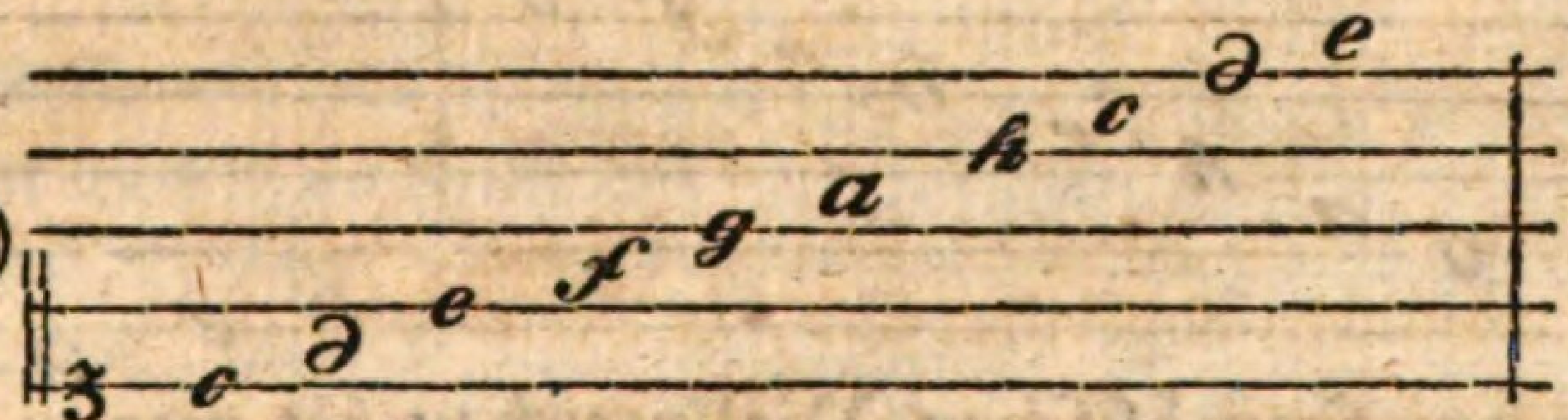
2) 

Erblickt

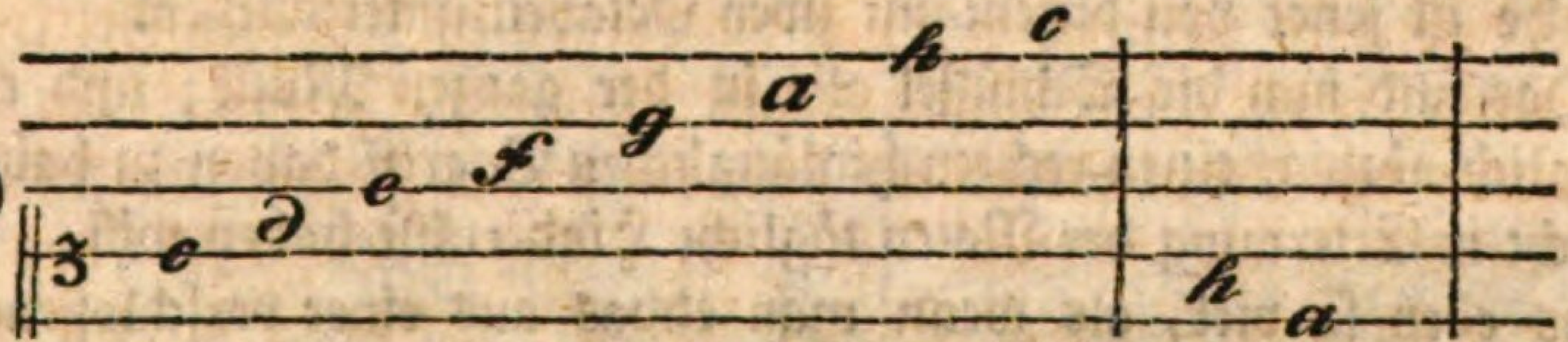
Erblickt man endlich diesen Schlüssel auf der obersten Linie; so bezeichnet er das tiefe Baßzeichen. Z. E.

3) 

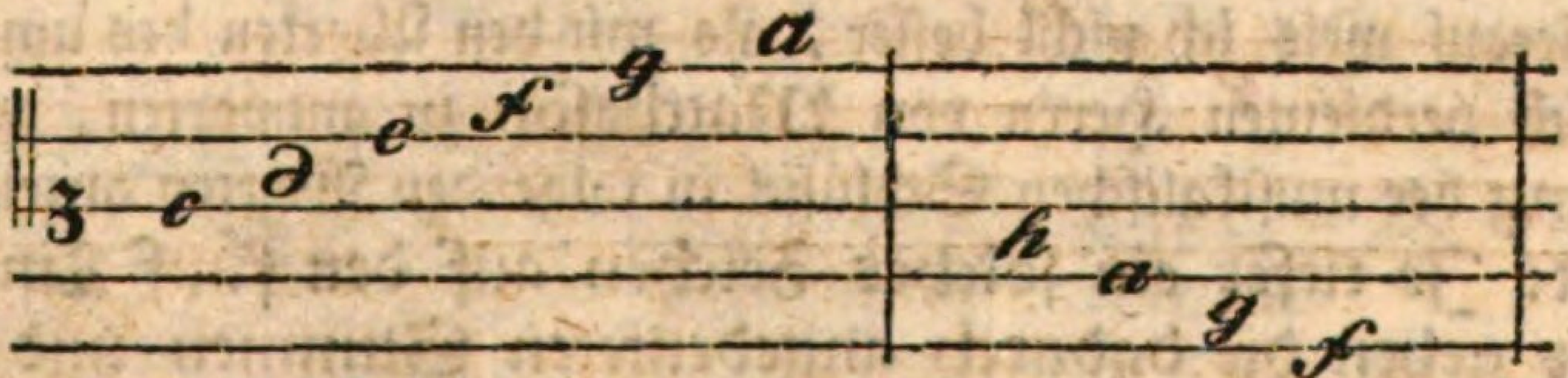
Der *C* Schlüssel nimmt auf dem Notenplane vier Stellen ein. Die erste Stelle ist auf der ersten Linie, und da erhalte ich das **Diskantzeichen**. z. E.

1) 

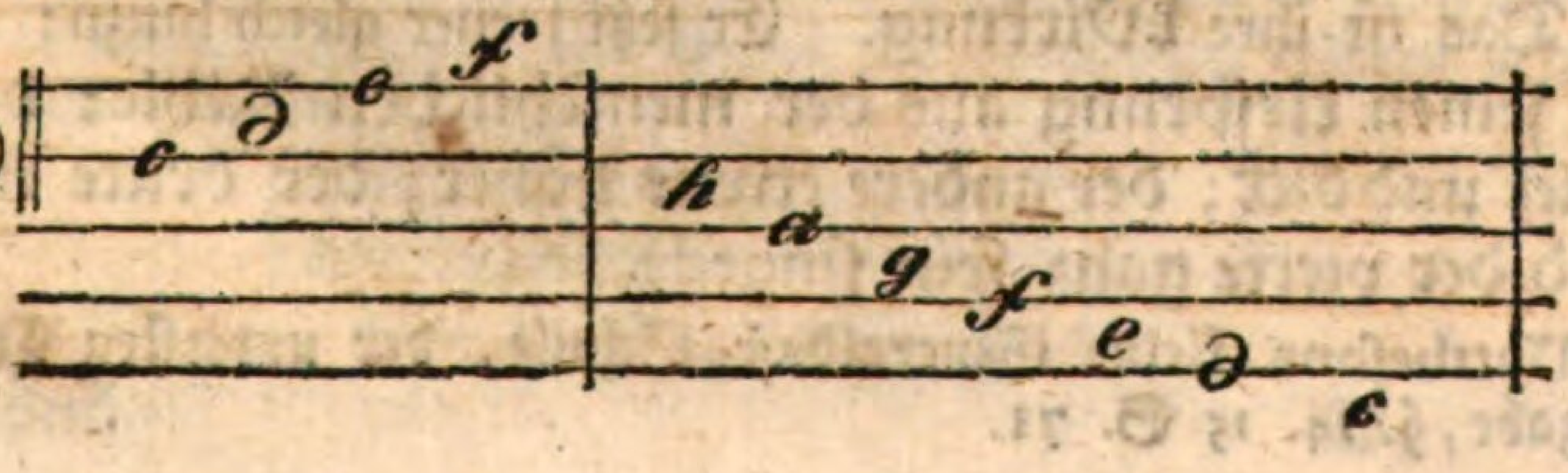
Die zweyte Stelle nimmt er auf der zweyten Linie ein, und alsdenn wird das **hohe Altzeichen** dadurch angedeutet. z. E.

2) 

Die dritte Stelle ist auf der mittelsten Linie, da mir denn dadurch das **Altzeichen** eröffnet wird. z. E.

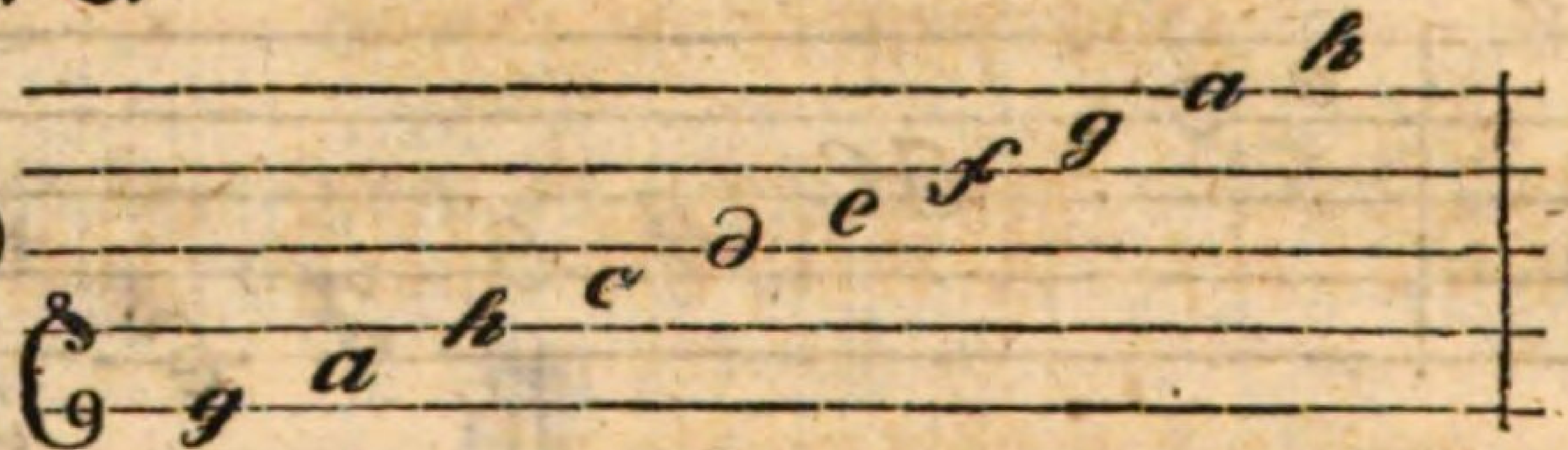
3) 

Wenn nun endlich dieser Schlüssel an seiner vierten Stelle, oder auf der vierten Linie gefunden wird; so zeigt er das Tenorzeichen an. z. E.

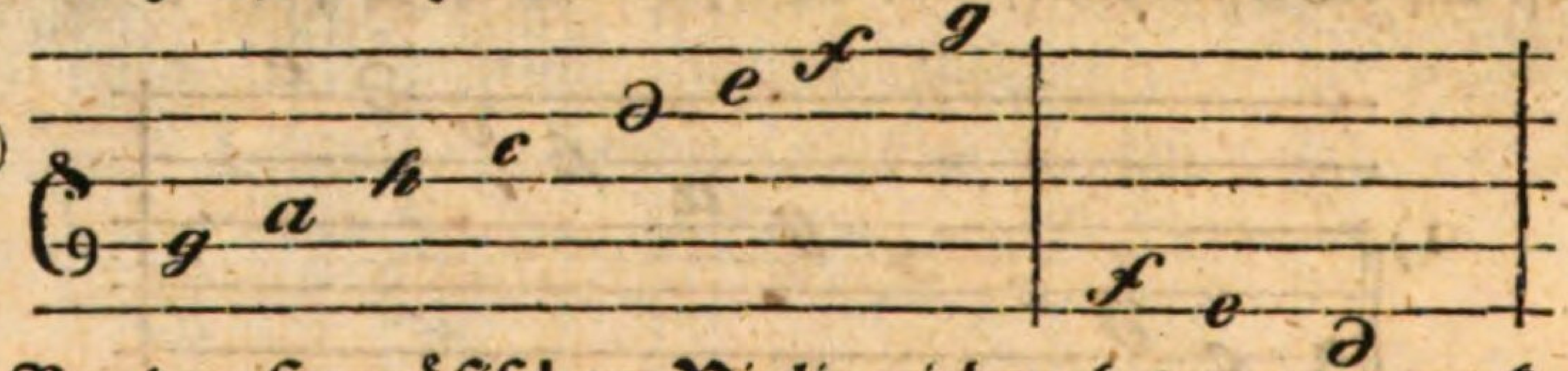
4) 

Der

Der *G* Schlüssel hat auf dem Notenplane nur zwo Stellen. Einmal steht er auf der ersten Linie, und daher entsteht das französische Violinzeichen. z. E.

1)


Zweytens steht er auf der zweyten Linie, und daher entspringt das deutsche Violinzeichen. z. E.

2)


NB. Bey dem französischen Violinzeichen hat man zu merken, daß dasselbe, wie der Augenschein lehret, zwar mit dem gemeinen Baßzeichen in der Abzählung der Töne auf dem Notenplane völlig einerley ist; aber in der Höhe ist jenes von diesem um zwey Octaven unterschieden.

Das sind nun die Schlüssel alle in der ganzen Musik; und es ist unumgänglich nöthig, einen rechten hinlänglichen Begriff davon zu haben, wenn man nicht in Erlernung der Noten tägliche Hindernisse haben will. Es wäre ja dieses eben so viel, als wenn man etwas aus einer verschlossenen Kammer heraus holen wollte, wozu man keinen Schlüssel hätte.

8. Worinn besteht nun die Wirkung aller vorhergezeigten Schlüssel?

Hierauf weis ich nicht besser, als mit den Worten des um die Musik unsterblich verdienten Herrn von **Mattheson** zu antworten, welcher die **Wirkung** der musikalischen Schlüssel in folgenden Worten anzeiget, wenn er spricht: **Je tiefer ein solches Zeichen auf den fünf Linien steht, je höher gehen die dadurch angedeuteten Stimmen und Klänge; hingegen, je höher ein solcher Schlüssel an dem Notenplane gestellet ist, je tiefer und gröber gerathen auch die Stimmen und der Laut.** Das ist ihre **Wirkung**. Er setzt ferner gleich hinzu: **Alles dieses hat seinen Ursprung aus der menschlichen Kehle: da der eine grob, tief und dick; der andere etwas höher; der dritte noch dünner; und der vierte ganz fein singt** [2]). Das

2) s. Matthesons kleine Generalbaß-Schule, der untersten Classe zweyte Aufgabe, §. 14. 15. S. 71.

Das fünfte Kapitel.

Von Noten, Pausen und Puncten.

1. Was sind Noten?

Sie sind gewisse Zeichen und Figuren, welche so wohl die Länge und Kürze, als auch die Höhe und Tiefe der Klänge anzeigan.

2. Von wem, und um welche Zeit sind die Noten erfunden worden?

Man hat die Erfindung der Noten einem gewissen Doctor zu Paris, Namens: Johann Murs, oder wie ihn Herr Mozart [1]) nennet: Johann von der Mauer, welcher ums Jahr Christi 1330 gelebet, zu danken.

3. Was bediente man sich denn vor Erfindung der Noten für Klangzeichen?

Es waren bloße Puncte, mit welchen die Alten vor Erfindung der Noten ihre Töne bezeichneten.

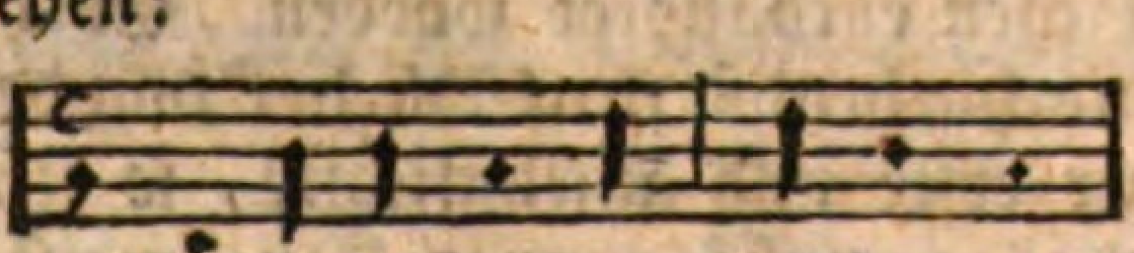
4. Was hatten die Puncte der Alten für eine Gestalt?

Herr Mattheson hält dafür, daß die ältesten Noten in bloßen runden Puncten bestanden hätten [2]). Nachgehends mag wohl ihre gewöhnliche Gestalt viereckigt gewesen seyn, welches aus den alten geschriebenen und gedruckten Musikalien, welche man in den Kirchen findet, nicht undeutlich zu erhellen scheint [3]). Doch widerspricht dieses der obigen Meynung keineswe-
ges,

1) in der Violinschule S. 16. und 22.

2) s. die kleine Generalbaß-Schule. S. 111. besonders §. 18. wo er einen gewissen Doctorem Medicinæ gebührendermaaßen abfertiget.

3) Ich kann mich dießfalls auf ein in hiesiger Obermarktskirche B. M. V. befindliches altes Buch beziehen, welches 1561. zu Wittenberg mit Melanchthons Vorrede 4to unter folgender Aufschrift gedruckt worden: Psalmodia, hoc est, Cantica sacra veteris Ecclesiæ selecta &c. per *Lucam Lossium*, Lüneburgensem. Hierinn sind nichts als viereckigte Noten anzutreffen, welche also aussehen:



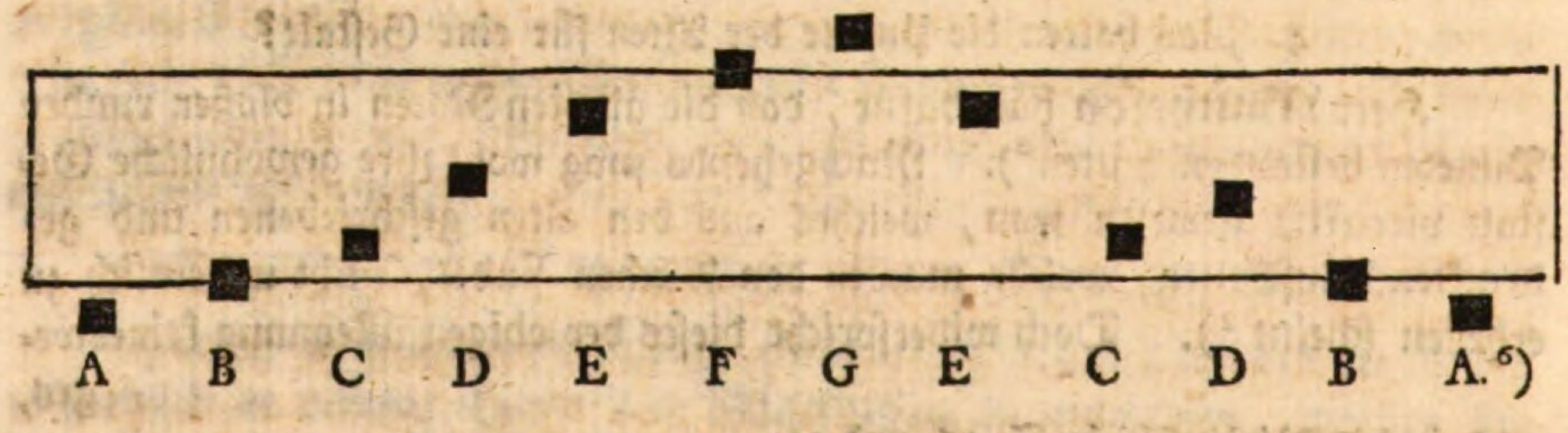
Bene-di-camus Domi-no &c.

Eini-

ges, weil alles beydes gar wohl neben einander stehen kann; man muß nur die Zeiten unterscheiden, von welchen die Rede ist.

5. Sind wohl die Puncte gleich vom Anfange durchgehends in der Musik gebraucht worden?

Nein; denn so wohl die Griechen, als auch die Lateiner, hatten anfänglich weder Linien noch Noten, sondern andere den griechischen Buchstaben ähnliche Zeichen, welche sie über den Text schrieben. Sie hatten sehr viele Klangzeichen, und ein jeder Modus [4]) hatte seine eigene. **Boethius** [5]) hat derer 29 aufgezeichnet, die nur im Lydio gebräuchlich gewesen. Mit solchen Klangzeichen plagte man sich viel hundert Jahre, bis ums Jahr 725 ein berühmter Mönch, Namens: **Johannes Damascenus**, andere Zeichen erfand, derer aber an der Zahl nur so viel waren, als Intervallen, die sie andeuteten, und konnte damit ein jeder Gesang leichte geschrieben und gesungen werden. Von ihrer Gestalt, wie auch ob sie über oder unter den Text, oder auf Linien gesetzt worden, weis man nichts zuverläßiges. Dieses aber weis man, daß nach derselben Zeit in der **Vokalmusik** zwey Linien mit großen Puncten gebraucht worden, auf diese Weise:



[6])

6. Hier

Einige geschriebene Blätter bey diesem Buche haben auch eben dergleichen Noten. Anderer Sachen anjetzt nicht zu gedenken.

4) Von den Modis musicis der Alten siehe das folgende 9 Kap. Fr. 8. u. f. w.

5) Lib. IV. de Mus. c. 3. Dieser Boethius ist dreymal Römischer Bürgermeister gewesen, und im 71 Jahre seines Alters Anno 524 oder 26 zu Pavia aus Staatsursachen enthauptet worden. Er hatte 18 Jahre zu Athen studirt und schrieb nachgehends fünf Bücher von der Musik. Er war unter den Lateinern der erste und ansehnlichste, so etwas von der Musik geschrieben. s. Mattheſons vollkommnen Kapellmeister. S. 63. u. f. §. 23.

6) s. Ahlens Singekunst in den Anmerkungen. S. 25. 26.

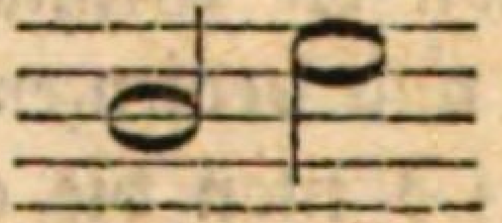
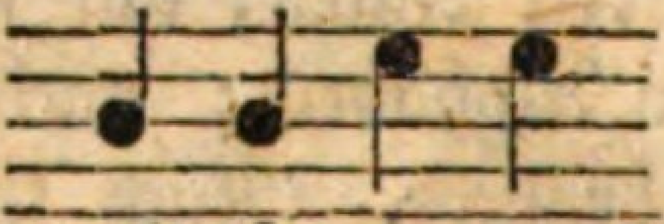
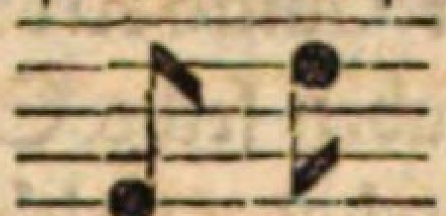
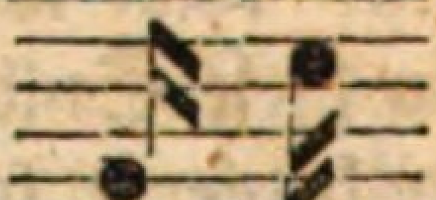
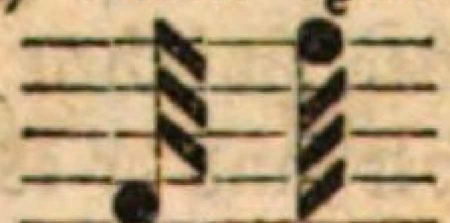
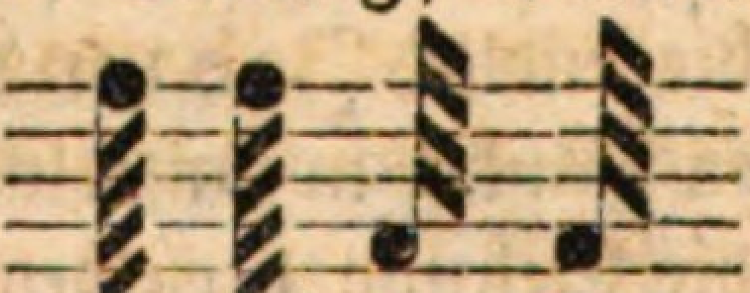
6. Hier sehe ich, daß man nur zwey Linien gebraucht, auf welche man die ehemaligen Puncte gesetzt. Da nun der jetzt übliche Notenplan fünf Linien in sich begreift; so möchte ich wissen: wer diese fünf Linien am ersten gebraucht; imgleichen wie und um welche Zeit so wohl dieselben, als auch die Figuralnoten, sind eingeführet worden?

Bey Beantwortung dieser Frage kömmt es auf nachfolgende historische Umstände an. Nämlich: da man die Unzulänglichkeit zweyer Linien einsahe; so verfielen die Alten darauf, und bedienten sich in der Instrumentalmusik acht Linien: auf selbige schrieb man die ersten 8 Buchstaben des griechischen Alphabets; nachmals aber wurden anstatt der Buchstaben auch Puncte gebraucht. Auch setzte man damals zwischen die Linien noch nichts, sondern nur auf dieselben. Im eilften Jahrhunderte lebte ein italienischer Benedictiner Mönch, mit Namen Guido d'Arezzo, oder Guido Aretinus, welcher die fünf Linien erwählet, und anstatt der Buchstaben sechs Sylben eingeführet, und die damals üblichen Puncte damit beleget hat, welche also hießen: ut, re, mi, fa, sol, la [7]), denen man noch die siebente Sylbe sa oder si zugab. Anfänglich setzte Guido diese Sylben auch nur auf die Linien, nicht aber zwischen dieselben, und bediente sich der bloßen Puncte; nachgehends aber fand er es für nöthig, dieselben Punkte auch auf die zwischen den Linien befindlichen Spatia zu setzen. Allein bis daher hatten alle solche Punkte durchgehends eine gleiche Geltung, bis endlich Johann Mürs denselben eine andere Gestalt gab, und die alten Punkte in unterschiedliche Figuren brachte, welche die Zeitmaaße oder die Geltung derselben Noten andeuteten; und eben diese ausgedachten Figuren sind es eigentlich, was man Noten nennet. Von den Figuralnoten ist noch zu wissen, daß sie nicht auf einmal, sondern von unterschiedlichen Musicis, und auch zu unterschiedlichen Zeiten sind erfunden worden. Man hatte derselben im Anfange nur zwey, hernach drey oder viere, und folgends fünfe, unter welchen diejenige, so einen halben Schlag gilt, die kleinste war. Nach der Zeit hat man derer noch mehrere hinzugethan, bis endlich so viel Noten daraus erwachsen, als in der heutigen Musik gebraucht werden.

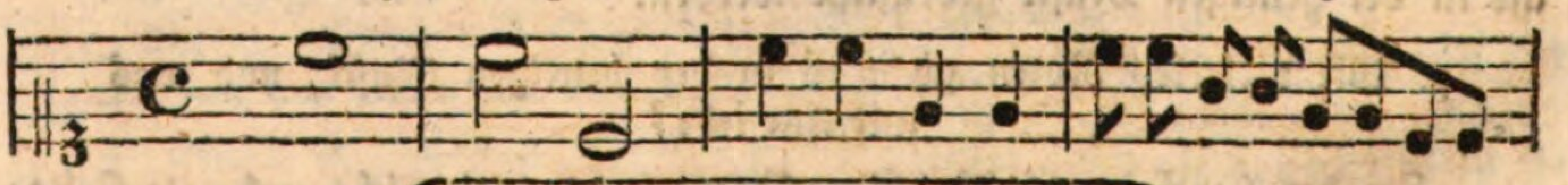
7. Wie vielerley Noten giebt es in der heutigen Musik, und was gilt eine jede?

In der heutigen musikalischen Praxi haben wir nicht mehr als siebenerley Noten, welche, was ihre Figur anbelanget, ihren Ursprung alle-

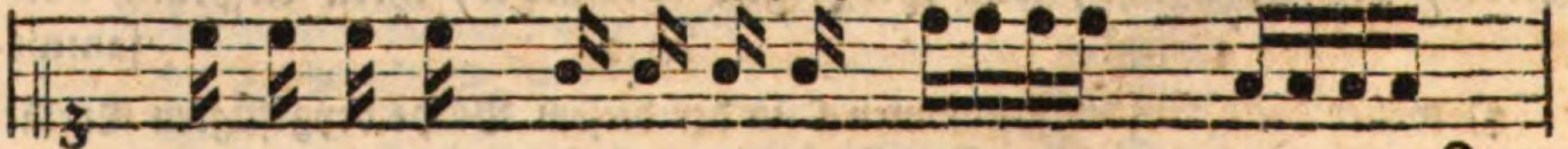
7) woher diese Sylben genommen s. in der diesem Buche beygefügten Erklärung der musikalischen Kunstwörter.

sammt aus der Null (o) herleiten. Ihre Gestalt und Geltung ist folgende: z. E. Diese Note, welche die Null an sich selbst ist, gilt einen ganzen Schlag, weil ich sie so lange aushalten muß, bis der Nieder- und Aufschlag im gemeinen Vierviertheiltakte ganz vorbey ist. Mache ich nun an dieselbe Note einen Stiel oder Strich, es sey nun auf- oder unterwärts, nämlich also:  so gilt sie einen halben Schlag. Fülle ich diese Note schwarz aus, zum Exempel;  so wird ihre Geltung wieder um die Hälfte verringert, und gilt sodann ein Viertheil. Wird ferner dieses Viertheil mit einem kleinen Haken vermehret, nämlich also:  so werden alsdenn Achttheile daraus. Aus diesen Achttheilen entstehen Sechzehntheile, wenn man zu dem vorhandenen Haken noch einen setzt. z. E.  Thue ich noch einen Haken hinzu; so werden zwey und dreyßigtheile daraus, z. E.  Endlich entsteht noch eine Gattung, wenn man noch einen vierten Haken zu jenen dreyen setzt, als:  Diese Noten heißen alsdenn vier und sechzigtheile. Um mehrerer Deutlichkeit willen, will ich hier von jeder Gattung einen ganzen Takt vorschreiben. Vorher aber muß ich erinnern, daß man die Achttheile, 16- 32- und 64- Theile bisweilen zusammen zieht, welches so wohl in Singestücken, als auch in Violin- und Claviersachen beständig vorkömmt; aber dadurch wird ihre Geltung nicht verringert, sondern bleibt eben die vorige. Exempel werden gleich vorkommen.

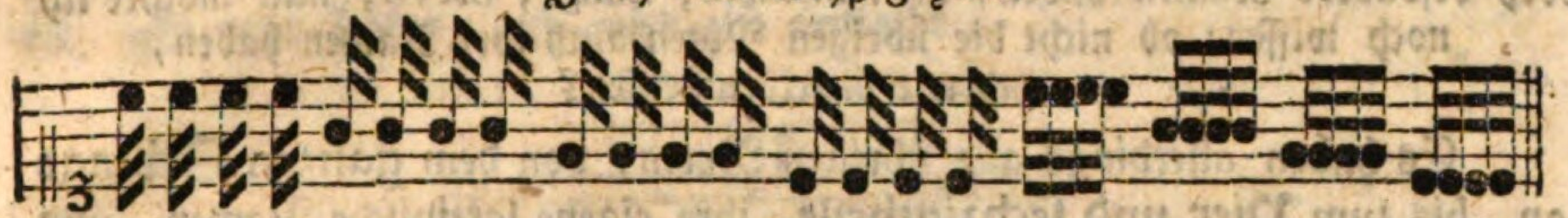
Eine Ganze. Halbe. Viertheile. Achttheile.



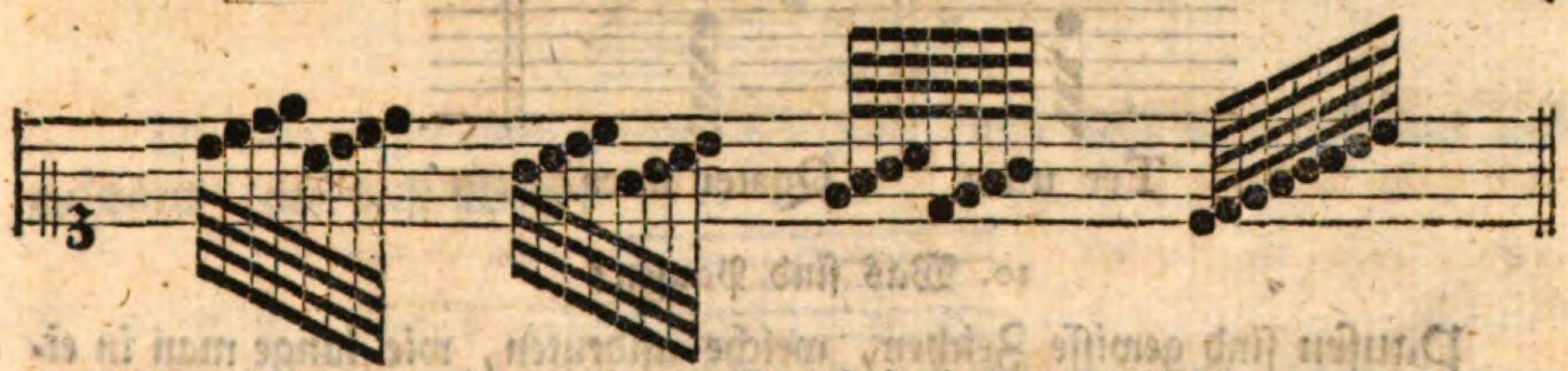
Sechzehntheile.



Zwey und dreyßigtheile.



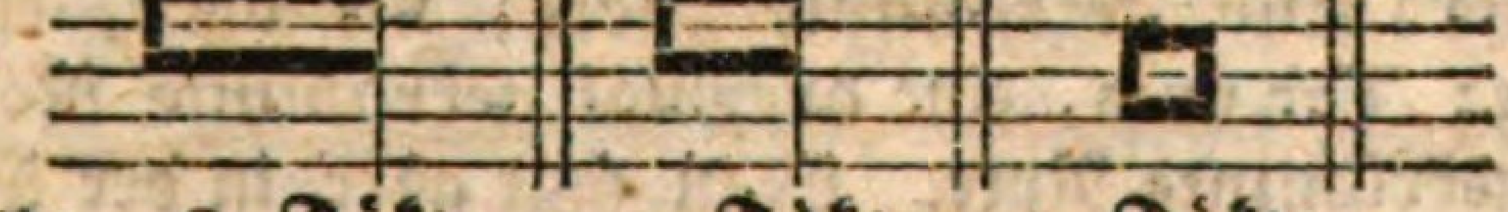
Vier und sechzigtheile.



Man merke noch, daß die Striche an denjenigen Noten, so auf den drey ersten Linien stehen, aufwärts, an denen aber, so weiter hinaufgehen, hinunterwärts gezogen werden. Doch ist dieses nur ein Zierrath im Schreiben, und bedeutet übrigens gar nichts. Es ist auch solches nicht allemal thunlich, zumal wenn viele geschwinde Noten zusammen gezogen sind; sondern gilt nur da, wo es sich thun läßt.

8. Was hatten die Alten für Noten, wie sahen sie aus, und was galt eine jede?

Sie hatten derselben dreyerley, und ihre Namen, Figuren und Geltungen waren folgende:

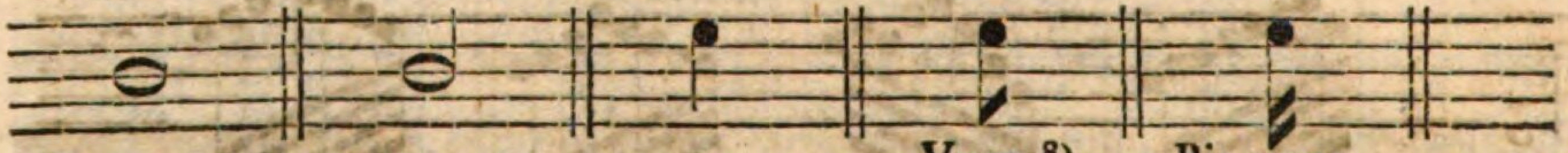
Namen:	Maxima.	Longa.	Brevis.
Figur.			
Geltung:	8. Täkte.	4. Täkte.	2. Täkte.

Da aber selbige Noten nicht mehr in der heutigen Musik gebraucht werden; so ist es auch nicht nöthig, sich dabey aufzuhalten.

9. Noch eins: Ich ersehe hier, daß vorstehende drey Noten der Alten auch drey besondere Namen haben, als: Maxima, Longa, Brevis; nun möchte ich noch wissen: ob nicht die übrigen Noten auch ihre Namen haben, und wie dieselben heißen?

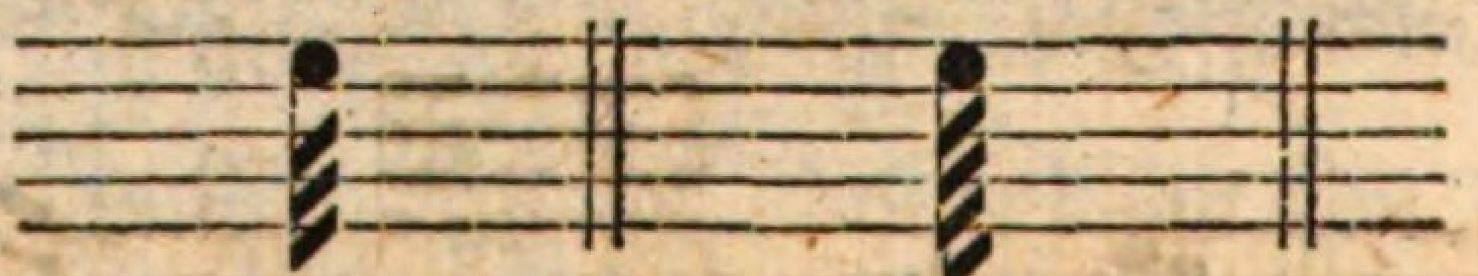
Es haben allerdings alle übrigen Noten, von dem ganzen Schlage an, bis zum Vier und sechzigtheile, ihre eigene lateinische Namen, und heißen, wie folget:

Semibrevis. Minima. Semiminima. Fusa. Semifusa.



Vnca [8]). Bis unca.

Subsemifusa. Fusella.



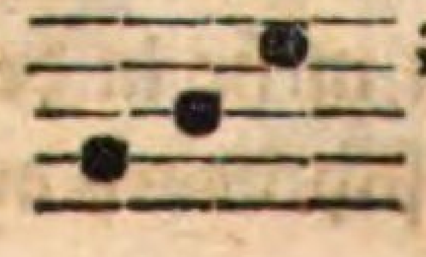
Ter unca. Quater unca.

10. Was sind Pausen?

Pausen sind gewisse Zeichen, welche andeuten, wie lange man in einem musikalischen Stücke hie oder da stille schweigen, und weder singen noch spielen soll.

11. Wie vielerley Gattungen von Pausen hat man in der Musik, wie werden sie geschrieben, und was gilt eine jede?

Man bedienet sich in der heutigen Musik neunerley Arten von Pausen.

8) Dieser Benennung bedient sich der Herr Professor Adlung in seiner Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit S. 204. Derselbe hat auch noch zu obigen Noten eine fünfgeschwänzte hinzugethan, welche Er Quinquies uncam nennet, deren 128 auf einen schlechten Takt gehen. Was das Wort: unca betrifft, so ist es das Adjectivum von Vncus, ein Hake. Man muß also bey dem Worte Vnca allemal Nota im Sinne haben; alsdenn so heißt Vnca (scil. Nota) eine gekrümmte Note; Bis unca, eine zweymal gekrümmte Note; Ter unca, eine dreymal gekrümmte Note; Quater unca, eine viermal gekrümmte Note. Man sagt aber in der Musik lieber: einmal, zweymal u. s. w. geschwänzt. Man findet auch bisweilen, daß die Semibreves ausgefüllt sind, z. E. ; in dieser Figur werden sie Hemiolæ genennet.

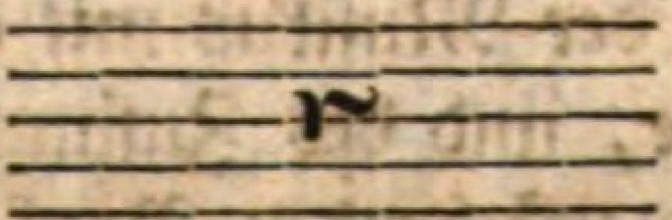
sen. Die erste und größte davon, welche drey Linien im Notenplane berühret, gilt vier Täkte, und wird also gemacht.

Die zweyte berühret zwey Linien, und gilt zwey Täkte. Ihre Gestalt ist also:

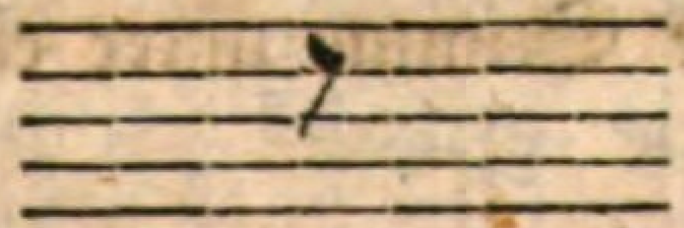
Die dritte hängt von einer Linie herunterwärts, und gilt einen ganzen Schlag. Ihre Bildung ist folgender maaßen:

Die vierte gilt einen halben Schlag, und steht oben auf einer Linie aufwärts, auf diese Weise:

Die fünfte gilt eine Viertheilpause, und wird also geschrieben:



Die sechste gilt ein Achttheil, und sieht also aus:



Die siebente entsteht aus der vorigen, und gilt ein Sechzehntheil, und wird mit dem Zusatze eines zweyten Striches also vorgestellt:

Die achte wird ebenfalls aus der sechsten und siebenten mit Hinzusetzung eines dritten Strichleins gemacht, und stellet sich dem Auge also vor:

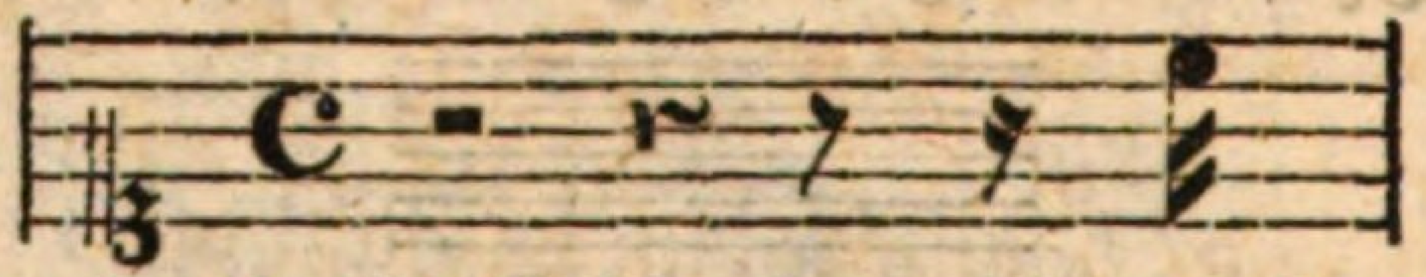
Sie gilt ein Zwey und dreyßigtheil.

Endlich

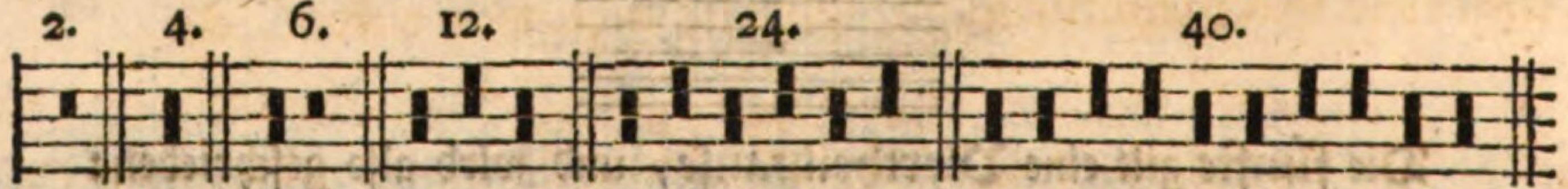
Endlich so mag das Vier und sechzigtheil die neunte Zahl vollmachen. Es entsteht ebenfalls aus voriger Pause, und man darf nur noch ein Strichlein zu jenen vorhandenen setzen, so ist es fertig. z. E.

12. Was ist sonst noch von den Pausen zu merken?

Vornehmlich folgendes, daß es nämlich einerley ist, auf welchen Linien, oder auf welcher Linie dieselben gesetzt werden; doch pflegt man sie gemeiniglich in die Mitte des Notenplans also zu stellen, daß die großen vorher, die kleinern aber nahe vor den Kopf der darauf folgenden Noten zu stehen kommen. z. E.



Wenn aber mehr als ein Schlag zu pausiren, oder der Pausen gar zu viel sind, so zeigt man gerne ihre Anzahl mit Ziffern darüber an. z. E.

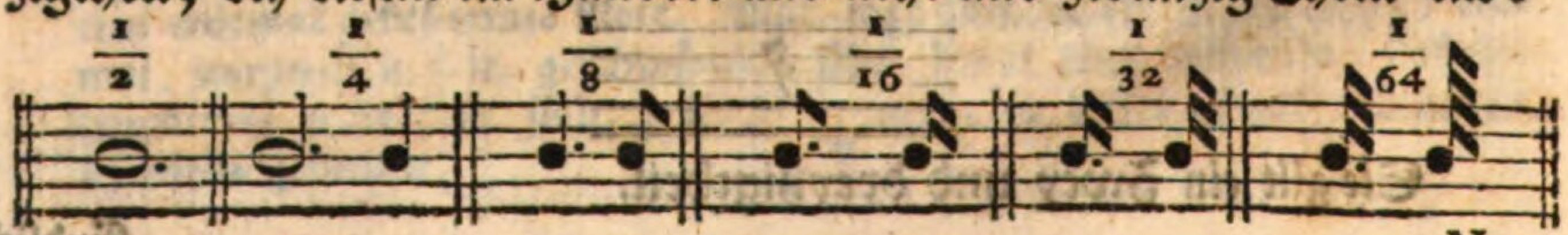


Welches dazu dienet, daß der Musikus mit einem Blicke die ganze Anzahl auf einmal übersehen könne, und des Zusammenzählens überhoben sey.

Wird nun eine von vorstehenden Pausen in allen Stimmen zugleich angetroffen; so heißt solche eine Generalpause: wechseln aber die Pausen bald in dieser, bald in jener Stimme unter einander ab; so nennt man sie alsdenn Specialpausen.

13. Was gilt ein Punkt hinter einer Note?

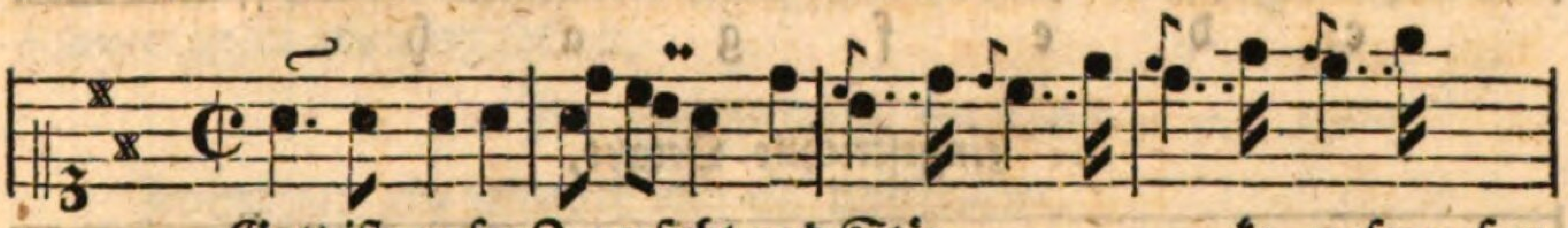
Allezeit halb so viel als diejenige Note, so vor dem Punkte steht, z. E. Bey dem ganzen Schlage gilt der Punkt einen halben; bey einem halben ein Viertheil; bey einem Viertheil ein Achttheil; bey einem Achttheil ein Sechzehntheil; bey dem Sechzehntheile ein Zwey und Dreyßigtheil; bey dem Zwey und Dreyßigtheile ein Vier und Sechzigtheil; bey diesem ein Hundert und acht und zwanzig Theil. Als:



Nota.

Nota. Man muß die Punkte nicht besonders anstoßen, es sey im Singen oder Spielen, sondern also aushalten, als ob die Note und der dabey stehende Punkt eins wäre.

Es geschiehet auch nicht selten, daß man bey einer Note zwey Punkte antrifft, davon der erste die vorherstehende Note, der zweyte aber den ersten um die Hälfte verlängert. Ein Exempel von dieser Gattung findet sich gleich im Anfange des von dem geschickten Herrn **Joh. Friedrich Doles**, jetzigen Cantor und Direktor der Musik zu Leipzig, im Jahre 1758 ebendaselbst bey Herrn **Breitkopfen** ans Licht gestellten **sechs und vierzigsten Psalm**, welches statt aller andern hierher setzen will:



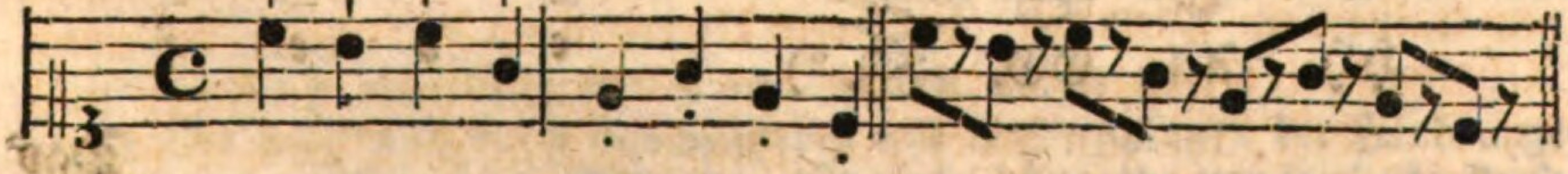
Noch ist zu wissen, daß auch bisweilen hinter den **Viertheil- Achttheil- und Sechzehntheilpausen** Punkte angetroffen werden, also:

Es ist aber hier eben dasjenige zu beobachten, was kaum von den Punkten bey den Noten gelehret worden. Bey größeren Pausen kommen die Punkte nicht vor, und bey kleinern habe ich auch noch keine gefunden.

14. Was bedeutet aber ein Punkt über einer Note?

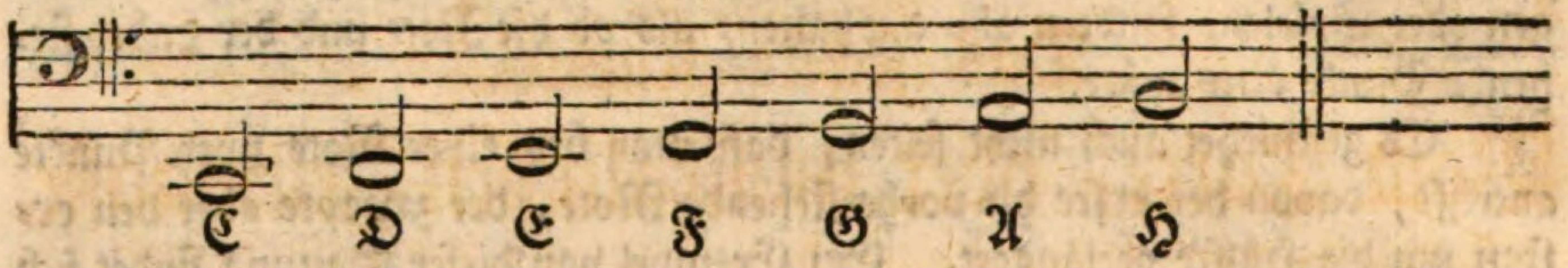
Ein **Punkt**, oder auch ein **Strich**, welcher über oder unter einer Note angetroffen wird, bedeutet, daß man die Note, über oder unter welcher er gesetzt ist, kurz abstoßen soll. z. E.

wird also ausgedrückt.

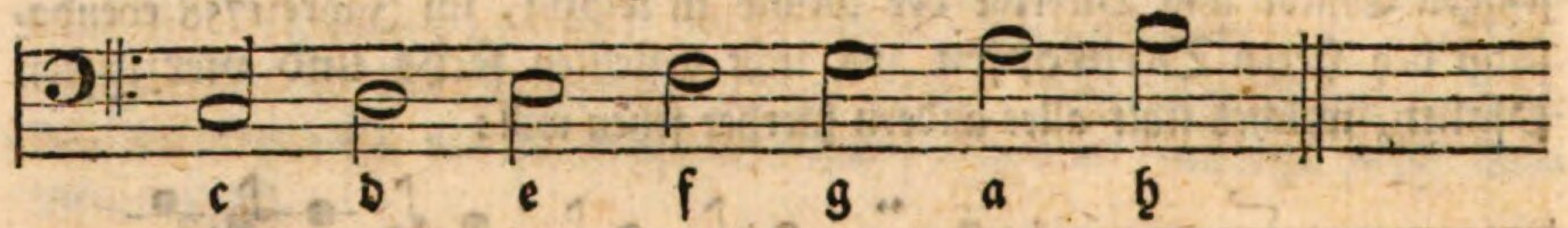


Als eine **Zugabe** will ich hier mein in der Anmerkung zur 6ten Frage des vierten Kapittels gethanes Versprechen erfüllen, und die vier **Octaven** in der Musik den Anfängern in Noten vorstellen. Sie sehen also aus:

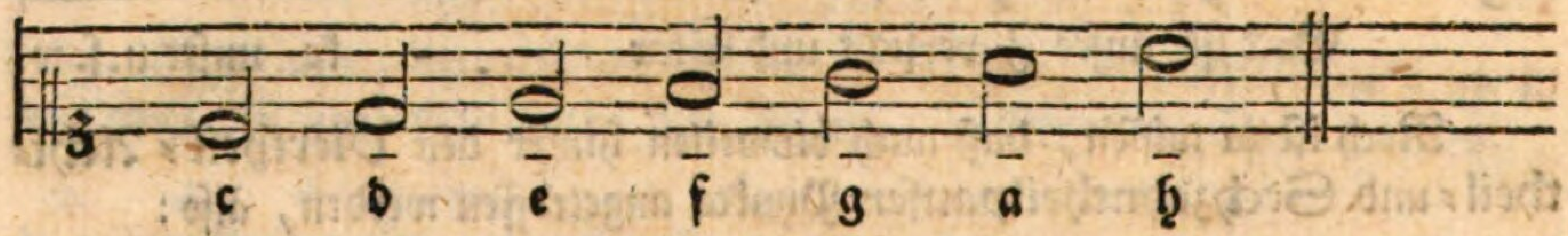
große Octave.



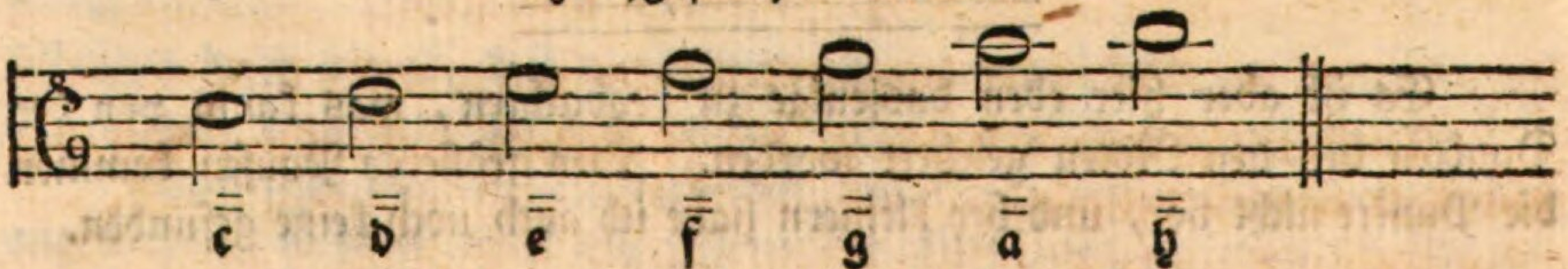
ungestrichne Octave.



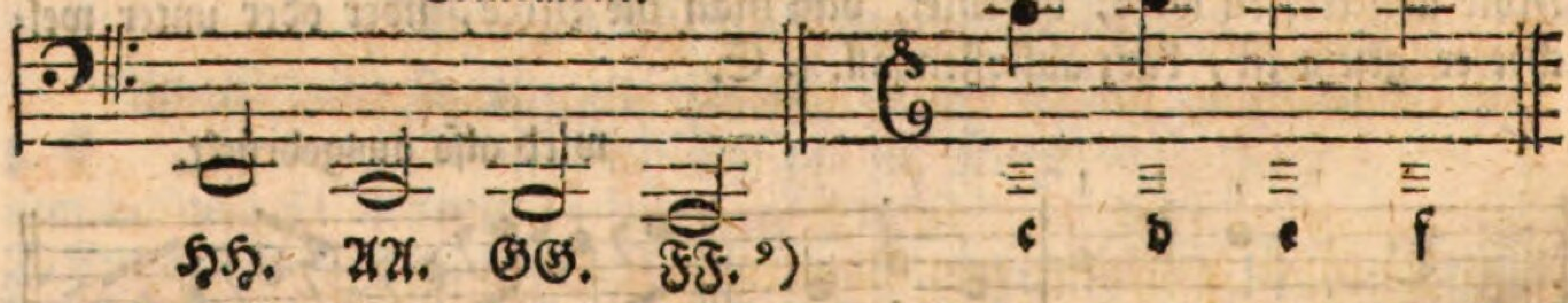
eingestrichne Octave.



zweygestrichne Octave.



Contratöne. dreygestrichne Töne.



Das

9) Also pflegt man die Contratöne im Schreiben anzudeuten.

Das sechste Kapitel.

Vom Takte, oder musikalischen Zeitmaaße.

1. Was ist der Takt?

Herr Marpurg giebt uns von demselben folgende richtige Beschreibung, und spricht [1]): Der Takt ist nichts anders, als eine abgemessene Eintheilung einer Anzahl von Noten, die in einer gewissen Zeit vorgetragen werden sollen.

2. Wie mancherley ist der Takt?

Zweyerley: ein gerader und ein ungerader.

3. Was ist der gerade Takt?

Da der Niederschlag eben so viel Glieder als das Aufheben der Hand hat. [2]) Oder: wenn der Takt in gerade Theile, d. i. in 2. oder 4 unterschieden werden kann; so ist er gerade. Ein jedes Taktglied oder Theil kann eine Ganze, Halbe, oder Viertheilnote u. s. w. seyn.

4. Was ist bey dem geraden Takte noch zu wissen?

Dieses: daß man denselben in den einfachen und zusammengesetzten Takt einzutheilen pflegt.

5. Welches ist das Kennzeichen des einfachen und des zusammengesetzten geraden Taktes?

Den einfachen geraden Takt kann man erkennen, wenn man jede Note nur in zwey andere vertheilen kann; den zusammengesetzten aber erkennet man daran, wenn jede Note in drey andere unterschieden werden kann.

1) In seiner Anleitung zum Clavierspielen. S. 15.

2) Der Takt wird durch das Aufheben und Niederschlagen der Hand angedeutet; nach welcher Bewegung alle zugleichsingende und spielende Personen sich zu richten haben. Das Niederschlagen mit der Hand heißt in der Musik Thesis, und das Aufheben derselben Arsis. Beydes sind griechische Wörter. Jenes kömmt von Τίθημι, pono; dieses aber von αἴρω, tollo, her. s. Mozart. l. c. S. 27.

6. Wie viel Arten des einfachen geraden Taktes giebt es in der heutigen Musik?

In heutiger Musik zählet man viererley Arten. Nämlich:

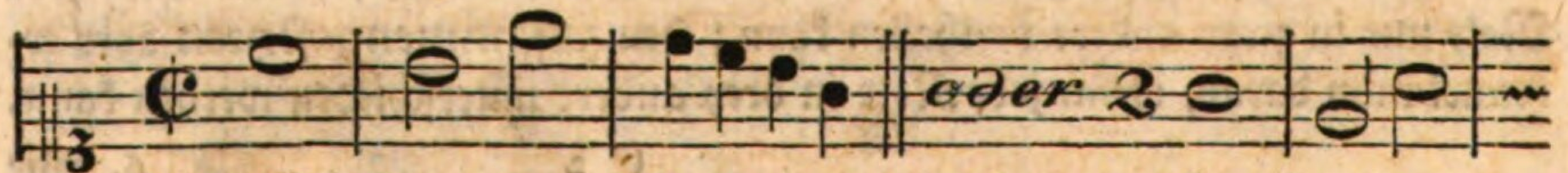
1. **Vierzweytheiltakt**, der aus vier Theilen besteht, wovon jeder eine Halbe enthält. Er heißt sonst der größere **Allabrevetakt**, und man braucht denselben nur meistens in Fugen, und andern contrapunktischen Sachen. Die Vorstellung desselben geschieht vorne am Schlüssel mit einem großen durchstrichnen *C.* z. E.

Es will aber Herr **Marpurg** anstatt dieses C lieber, daß man diese Taktart entweder durch $\frac{4}{2}$, oder durch ein mit zwey Strichen durchschnittenes *C* nämlich C vorstelle, um zwischen diesem großen und dem bald hernach folgenden kleinen Allabrevetakte einen Unterschied zu haben.

2. **Vierviertheiltakt**, der aus vier Theilen besteht, wovon jeder ein **Viertheil** giebt. Es wird derselbe durch ein großes *C* abgebildet. z. E.

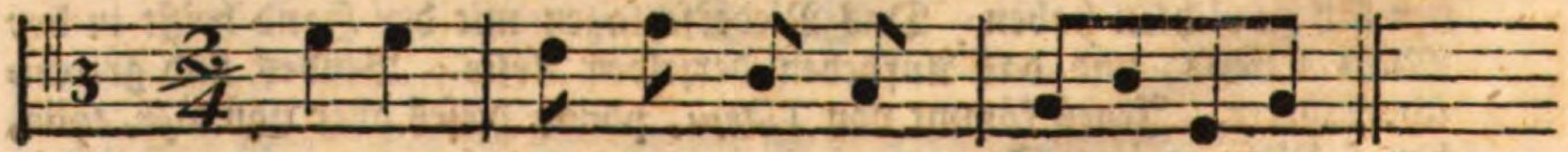
besser wäre es diesen Takt durch $\frac{4}{4}$ anzudeuten.

3. **Zweyzweytheiltakt**. Derselbe besteht aus zwey Theilen, wovon ein jeder eine Halbe enthält. Er heißt der kleinere **Allabrevetakt**, und wird mit einer großen 2 oder mit einem großen durchstrichnen C bezeichnet. z. E.



Für besser hält es Herr **Marpurg** diesen Takt mit $\frac{2}{2}$ zu bezeichnen.

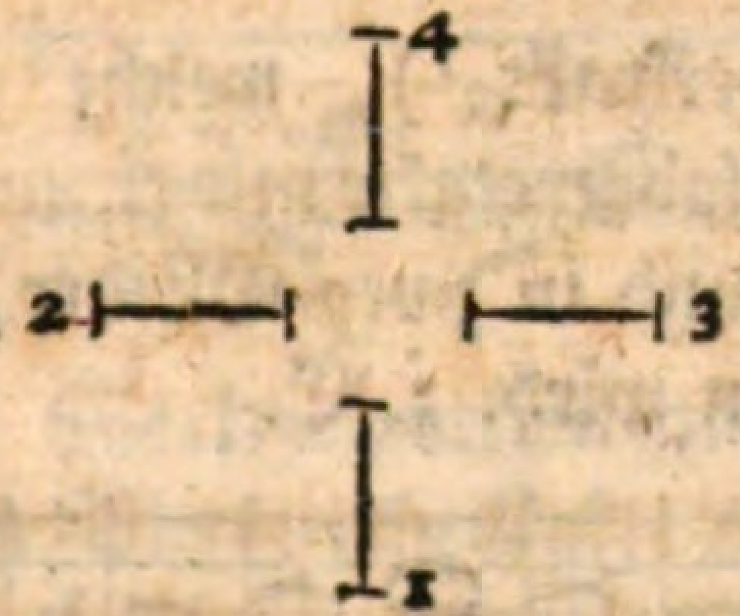
4. **Zweyviertheiltakt**. Dieser besteht aus zwey Theilen, wovon jeder ein **Viertheil** enthält. Er wird mit $\frac{2}{4}$ bezeichnet. z. E.



7. Wie

7. Wie kann man diese Taktarten auf eine bequeme Manier mit der Hand schlagen lernen?

Dieses wird auf nachfolgende Weise gar füglich geschehen können, wenn man sich nämlich nachstehende Abbildung vor die Augen stellet, und die rechte Hand nach den dabey geschriebenen Zahlen rücket. Z. E. bey langsamer Mensur führt man die Hand so:



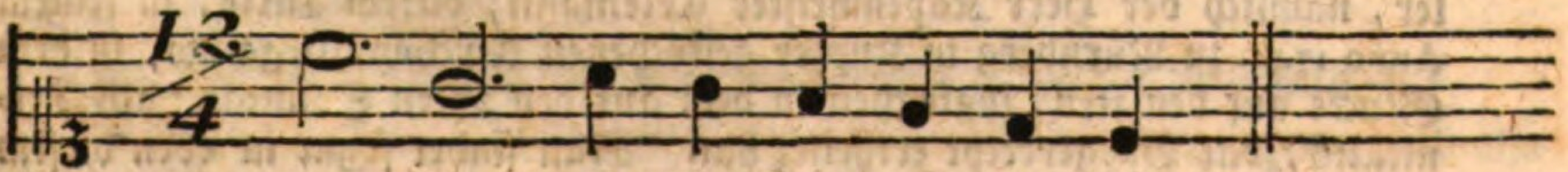
Soll aber die Mensur um die Hälfte geschwinder gehen, so kann man sich nach folgender Vorstellung richten. z. E.

Man hat sich aber hierbey zu hüten, daß man sich im Anfange nicht solche wunderliche Posituren angewöhne, welche einen bey vernünftigen Leuten lächerlich machen.

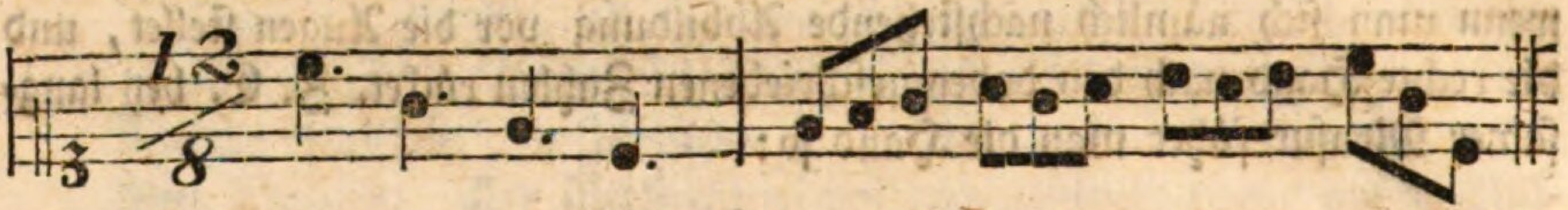
8. Wie viel giebt es nun Gattungen des zusammengesetzten geraden Takts?

Heute zu Tage hat man sich vornehmlich folgende Gattungen wohl bekannt zu machen. Als:

1. Den Zwölfviertheiltakt, welcher aus dem Vierzweytheiltakte entspringt, wenn jede Halbe darinnen vermittelst eines Punkts um die Hälfte verlängert, und dadurch in drey Viertheile, als Taktglieder, unterschieden wird. z. E.



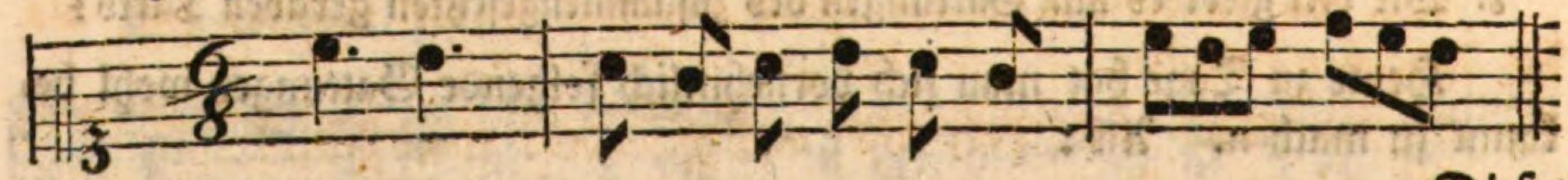
2. Den Zwölfachttheiltakt, welcher aus dem Vierviertheiltakte entstehet, wenn jedes Viertheil darinnen mit einem Punkte vermehret, und dadurch in drey Achttheile als Glieder unterschieden wird. z. E.



3. Den Sechszweytheiltakt [3]), welcher daher entsteht, wenn jede Ganze im größern Allabrevetakte mit einem Punkte um die Hälfte ihrer Geltung vermehret, und in zwey Glieder, deren jedes drey Halbe in sich faßt, unterschieden wird. z. E.

4. Den Sechsviertheiltakt, welcher nichts anders als ein halber zwölfviertheiltakt ist, und daher entsteht, wenn man jede halbe im zweyzweytheiltakte mit einem Punkte vermehret. Er besteht aus zwey Gliedern, deren jedes drey Viertheile in sich begreift. z. E.

5. Den Sechsachttheiltakt, welcher nichts anders als ein halber zwölfachttheiltakt ist, und daher entsteht, wenn jedes Viertheil im Zweyviertheiltakte durch Hinzusetzung eines Punktes vermehret wird. Er hat zwey Glieder, davon jedes drey Achttheile in sich faßt. z. E.

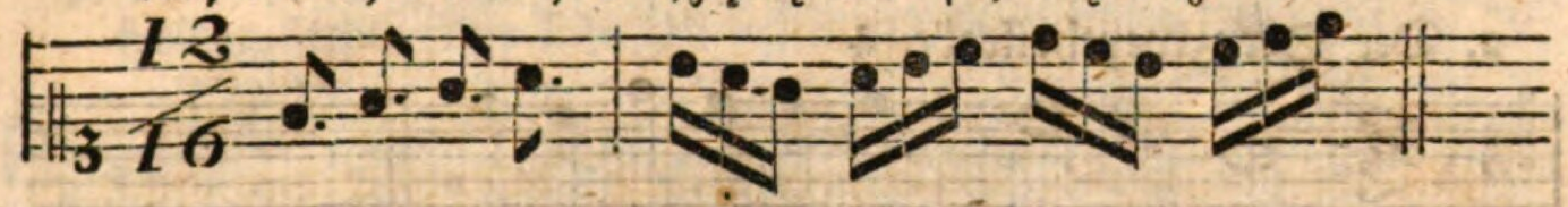


Dieses

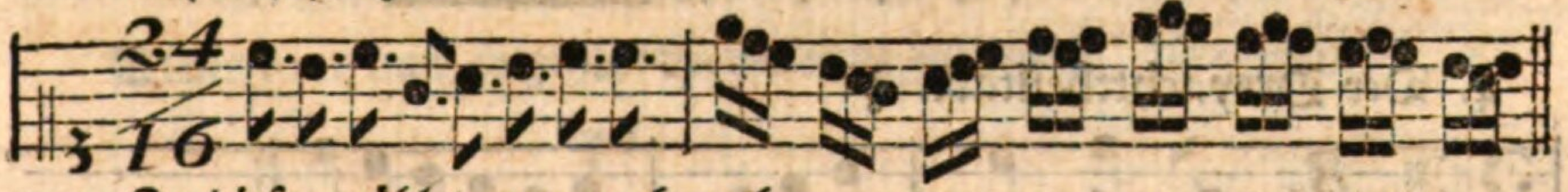
3) Wollte sich etwa jemand darüber wundern, daß ich diesen Sechszweytheiltakt mit unter die gewöhnlichen zusammengesetzten geraden Taktarten gezählet, dem dienet zur Nachricht, daß der große hamburgische Tonkünstler, nämlich der Herr Kapellmeister Telemann, diesem Takte, in seinem Anno 1744. zu Nürnberg in Kupfer gestochenen Kirchenjahrgange, in dem Stücke auf den 3ten, ingleichen in dem auf den 27ten Sonntag nach Trinitatis, das Bürgerrecht ertheilet hat. Man findet sogar in eben diesem Jahrgange auf Quasimodogeniti den $\frac{6}{1}$ Takt.

Dieses sind nun die fünf gewöhnlichen zusammengesetzten geraden Taktarten. Unter die ungewöhnlichern rechnet man folgende. Als:

1. **Zwölfsechzehntheiltakt**, welcher seinen Ursprung daher hat, wenn man ein jegliches Achttheil im Zweyviertheiltakte vermittelst eines Punktes um die Hälfte seiner Gattung verlängert. Er zertheilt sich in vier Glieder, deren jedes drey Sechzehntheile in sich enthält. z. E.

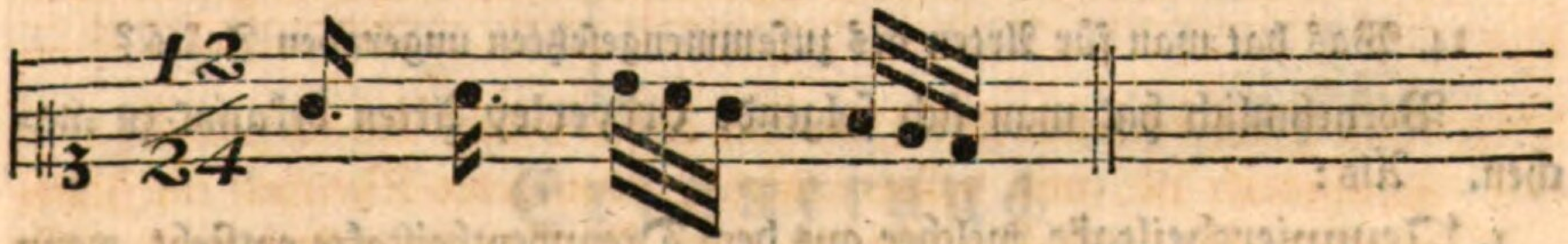


2. **Vier und zwanzig Sechzehntheiltakt**, welcher daher entsteht, wenn jedes Achttheil im Vierviertheiltakte mit einem Punkte vermehret wird. Er hat vier Taktglieder, davon ein jedes sechs sechzehntheile in sich faßt. z. E.



Zu diesen zählet man auch noch

3. **Den Zwölf vier und zwanzigtheiltakt**, welcher also aussieht:



9. Welches ist der ungerade Takt?

Da das Niederschlagen der Hand zweymal so viel Glieder hat, als das Aufheben derselben.

10. Wird dieser Takt nicht auch besonders eingetheilet?

Allerdings: Denn er wird ebenfalls in den einfachen und zusammengesetzten eingetheilet.

11. Woran erkennet man den einfachen ungeraden Takt?

Man erkennet ihn daran, wenn man jede Hauptnote in zwey gleiche Theile unterscheiden kann.

12. Woran wird aber der zusammengesetzte ungerade Takt erkannt?

Daran: Wenn jede Hauptnote mit einem Punkte vermehret, und also ein jedes Taktheil in drey Glieder unterschieden wird.

13. Welches

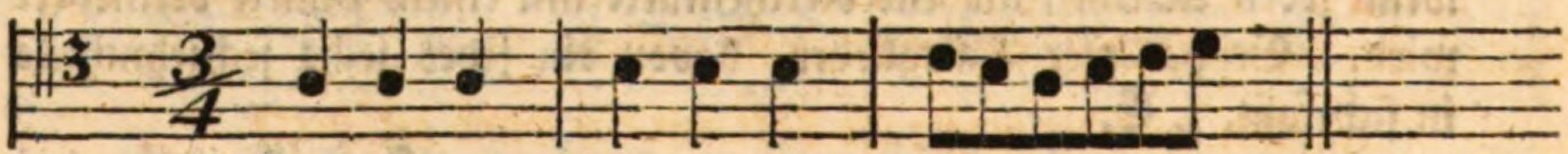
13. Welches sind die gewöhnlichen Arten des einfachen ungeraden Taktes?

Es sind vornehmlich nachfolgende Vier. Als:

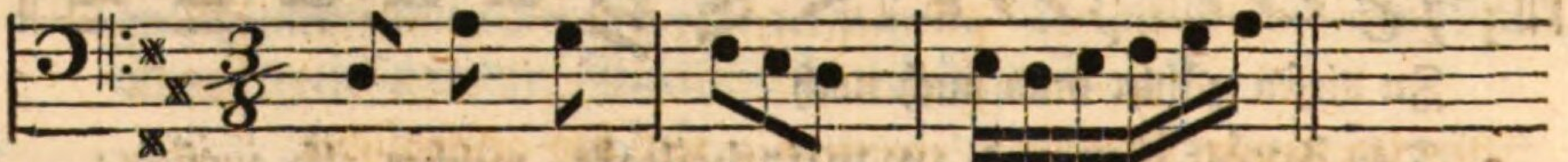
1. Der Takt von drey Ganzen. 4)

2. Der Dreyzweytheiltakt. $\frac{3}{2}$

3. Der Dreyviertheiltakt. $\frac{3}{4}$



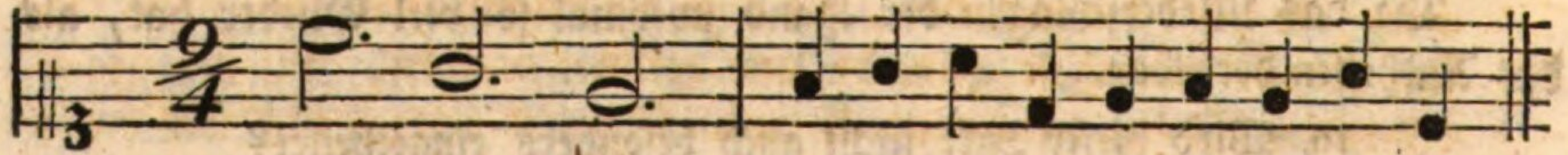
4. Der Dreyachttheiltakt. $\frac{3}{8}$



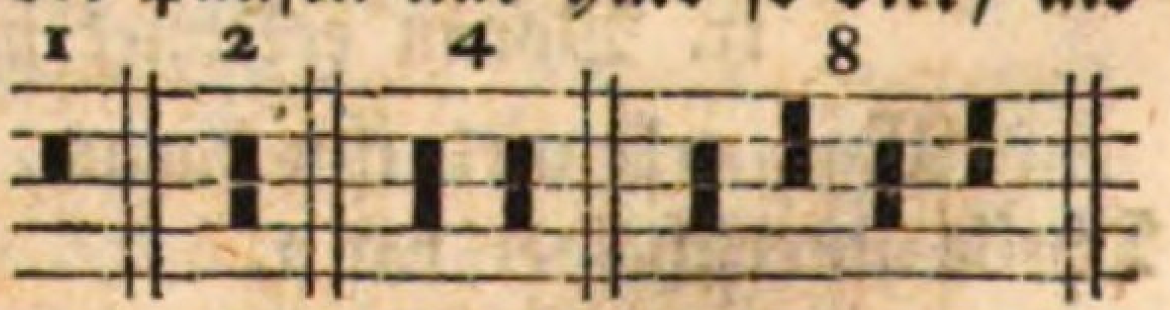
14. Was hat man für Arten des zusammengesetzten ungeraden Takts?

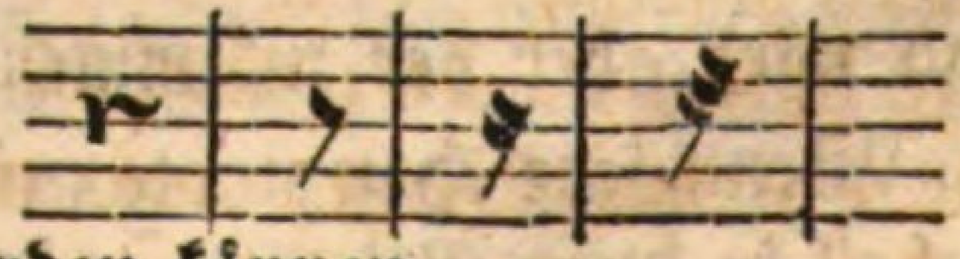
Vornehmlich hat man sich folgende dreyerley Arten bekannt zu machen. Als:

1. Neunviertheiltakt, welcher aus dem Dreyzweytheiltakte entsteht, wenn man jede Halbe mit einem Punkte vermehret. z. E.

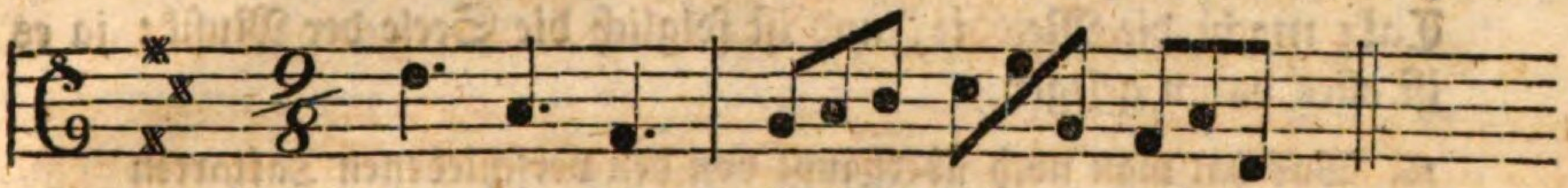


2. Neun-

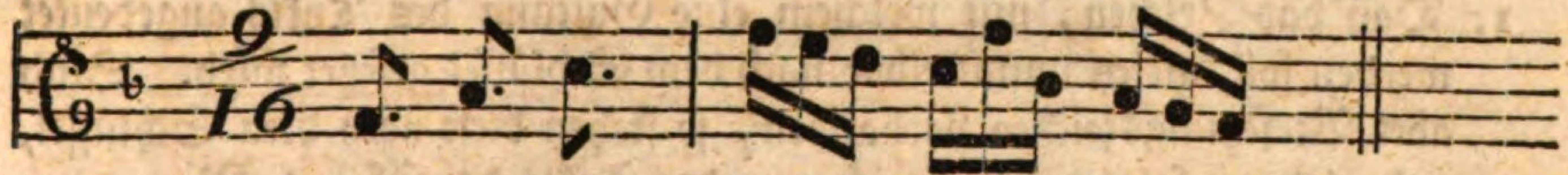
4) Bey dieser Taktart ist zu merken, daß die Pausen nur halb so viel, als in andern Taktarten gelten, nämlich: 

und die kleinern, als da sind:  bey dieser Mensur gar nicht gebraucht werden können.

2. Neunachttheiltakt, der aus dem Dreyviertheiltakt seinen Ursprung hat, wenn man nämlich jedes Viertheil mit einem Punkte vermehret. z. E.



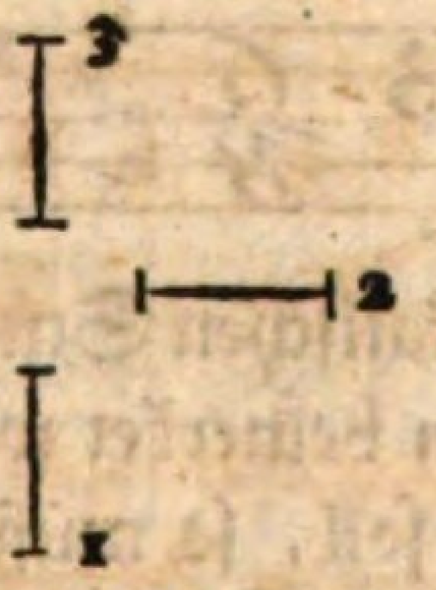
3. Neunsechzehntheiltakt, welcher aus dem Dreyachttheiltakte entspringt, wenn jedes Achttheil mit einem Punkte verlängert wird. z. E.



Merke. Alle diese zusammengesetzten ungerade Taktarten haben drey Theile, wie die einfachen, von welchen sie entspringen.

15. Wie wird der ungerade Takt mit der Hand geführet?

Dieses kann nach folgender Vorstellung geschehen. Und zwar

Bey langsamer Mensur 

, und bey geschwinder

Erinnerung.

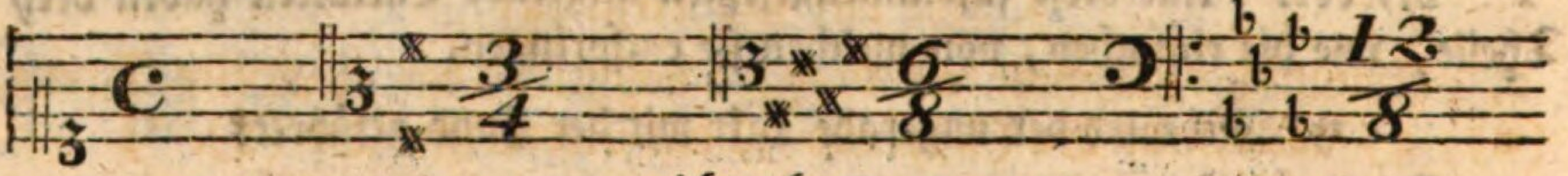
Ein Anfänger der Musik muß allen Fleiß anwenden, daß er alle Taktarten, so wohl die geraden, als auch die ungeraden, wie sie in diesem Kapitel namhaft gemacht und erkläret worden, mit der Hand ordentlich schlagen lerne, indem daran sehr viel gelegen ist; und dieses um so vielmehr, weil der Takt nicht nur die Musik belebt, sondern auch alle Glieder derselben in ihrer Ordnung erhält. Eine Musik ohne Takt würde eben so beschaffen seyn, als ein Körper ohne Seele. Es ist also an einem richtigen musikalischen Zeitmaaße mehr gelegen, als sich mancher aufgeblasener Musikaster einbildet, der dieses alles für Kleinigkeiten ansiehet, welche er schon vor langer Zeit an den Schuhen zerrissen zu haben glaubet; aber wenns zum Treffen kommen soll, da stehen die . . am Berge, und man sieht gar bald, woran es fehlt.

Man bemühe sich derowegen fein bey Zeiten eine jede Taktart ihren Eigenschaften nach kennen, und richtig schlagen zu lernen; denn eben der Takt macht die Melodie, und ist folglich die Seele der Musik: ja es ist alles daran gelegen.

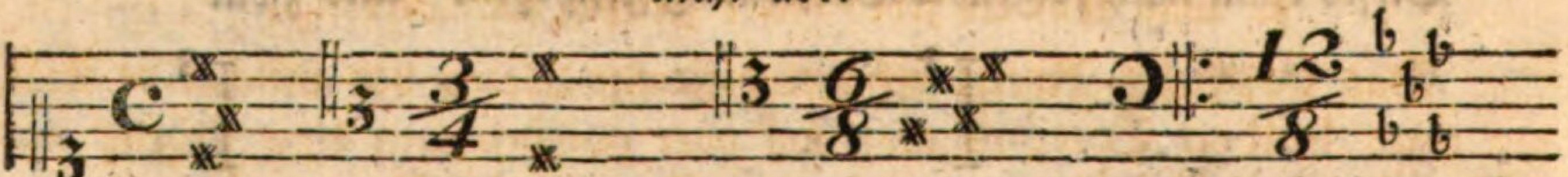
16. Was hat man noch überhaupt von den verschiedenen Taktarten zu merken?

Man merke sich noch folgende vier Stücke. Nämlich:

1. Daß das Zeichen, mit welchem eine Gattung des Takts angedeutet werden soll, gleich unmittelbar nach dem Schlüssel gesetzet wird. Sind aber Versetzungszeichen vorhanden, so stehen diese nach dem Schlüssel, und alsdenn folgt die Vorzeichnung des Takts darauf. z. B.



nicht aber



2) Daß der Takt in einem musikalischen Stücke nicht mehr denn einmal, und zwar im Anfange desselben bemerket wird; und wo derselbe in der Mitte etwa verändert werden soll, so muß die Vorzeichnung an demjenigen Orte, durch das dazu bestimmte Zeichen, geschehen, wo die Veränderung statt hat.

3. Das die Anzahl und Beschaffenheit der Hauptnoten, die jeden Takt eigentlich ausmachen soll, insgemein durch zwey über einander stehende Zahlen angedeutet wird, davon die unterste den Werth der Note, die oberste aber, wie viel solcher Noten auf einen Takt gehen, anzeiget.

4. Daß man die Schranken eines jeden Takts vom Anfange bis zum Ende eines Stückes, durch gleich gezogene Striche auf dem Notenplane bezeichnet.

Das

Das siebente Kapitel.

Von den Versetzungszeichen und derselben Wirkung.

1. Was sind Versetzungszeichen?

Es sind solche Zeichen, welche die Note, vor welche sie gesetzt werden, entweder erhöhen oder erniedrigen.

2. Wie viel sind derselben?

Eigentlich nicht mehr als drey, nämlich: 1) das **doppelte Kreuz**, (𝄪); 2) das **runde Be** (♭); und 3) das **viereckigte Be** (♮). [1])

3. Was thut ein jedes dieser Zeichen für Wirkung?

Das **doppelte Kreuz** erhöhet diejenige Note, vor welcher es steht, um einen **halben Ton**, es mag auf oder zwischen einer Linie stehen; und heißt daher das **Erhöhungszeichen**. Das **runde Be** erniedriget diejenige Note, vor welche es gesetzt wird, um einen **halben Ton**, und heißt das **Erniedrigungszeichen**. Die Figur eines **viereckigten Be**, (♮) welches man insgemein **Be quadrat** nennet, ist vorigen Zeichen entgegen gesetzt, und man bedienet sich dessen in dem Falle, wenn die durch ein Kreuz oder Be aus ihrer Stelle verrückten Töne wieder an ihren vorigen Platz sollen gebracht, und eine **zweymal** erhöhete, oder erniedrigte Note, zu einer **einmal** erhöheten oder erniedrigten Note soll gemacht werden. [2]) Es versteht sich daher von selbst, daß dieses Zeichen bald einen halben Ton erhöhet, bald einen halben Ton erniedriget. Man nennet es das **Wiederrufungszeichen**.

1) Man hat zwar über diese 3 Versetzungszeichen noch das größere einfache Kreuz × im Gebrauche; weil es aber nur eine Verdoppelung des 𝄪 anzeiget: so habe ich es nicht als ein besonderes Zeichen mit in Rechnung bringen wollen, sondern an gehörigem Orte dessen rechten Gebrauch gezeiget.

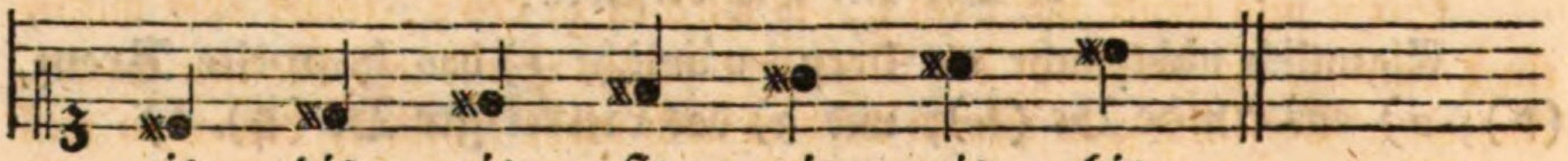
2) Andere drücken diesen letzten Umstand auch durch ein besonderes Zeichen aus. Man sehe z. E. Sorgens Vorgemach S. 65. §. 8. Cap. 18. des ersten Theils, welcher dieses Zeichen ♮♭ darzu vorschlägt.

4. Was bekommen alsdenn die durch ein Kreuz erhöheten Töne für Namen?

Die Namen entstehen daher, wenn man einem jeden von den sieben Haupttönen in der Musik, nämlich: c, d, e, f, g, a, und h, welcher durch ein Kreuz erhöhet worden, die Sylbe is anhängt. Nun nehme man z. E. eine von denen am Schlusse des fünften Kapitels befindlichen Octaven vor sich, und setze an alle Töne die Sylbe is; so erhält man folgende Benennungen. Als:

Cis, Dis, Eis, Fis, Gis, Ais, und His.

Wie es nun in einer Octave ist, so ists auch in allen übrigen. In Noten werden vorgenannte Töne also vorgestellet:



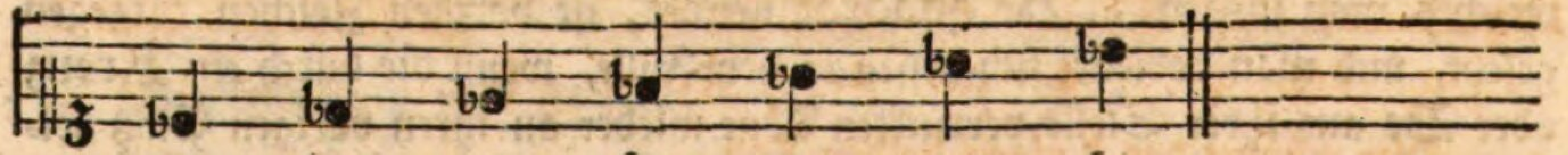
cis, dis, eis, fis, gis, ais, his.

5. Wie heißen aber die durch ein Be erniedrigten Töne?

Sie heißen folgendermaßen:

Ces, Des, Es, Fes, Ges, As, und Be.

In Noten werden sie also geschrieben:



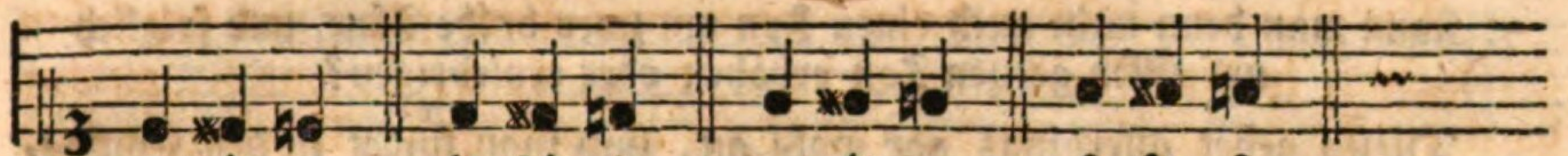
ces, des, es, fes, ges, as, be.

Man wird hier ganz deutlich bemerken, daß die Namen der erniedrigten Töne mit Hinzusetzung der Sylbe es gemacht werden. Dabey ist aber eine kleine Ausnahme bey e, a, und h, nicht zu vergessen, als welche Töne eigentlich: ees, aës, und hes heißen müßten; allein man spricht dafür wie oben gezeiget worden.

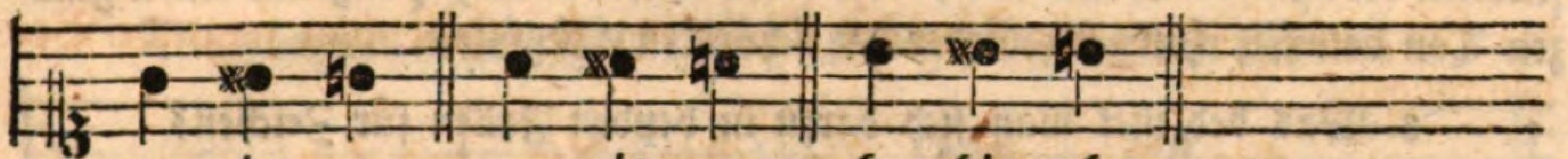
6. Wie wird nun das ♮ recht gebraucht?

Einigermaßen kann man den Gebrauch dieses Zeichens schon aus der dritten Frage wissen: doch werden die Exempel dieses noch deutlicher machen. Nämlich, die erste Note auf der ersten Linie im Diskantzeichen heißt c, wird aber vor dieses c ein Kreuz gesetzt, so wirds cis, folget nun gleich nach dem

dem Kreuze, oder auch ein oder mehr Takte hernach das ♮, so heißt die Note wieder c. u. s. w. z. E.



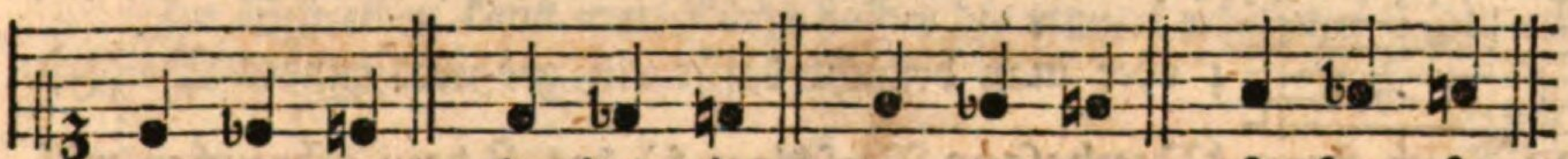
c. cis. c. d. dis. d. e. eis. e. f. fis. f.



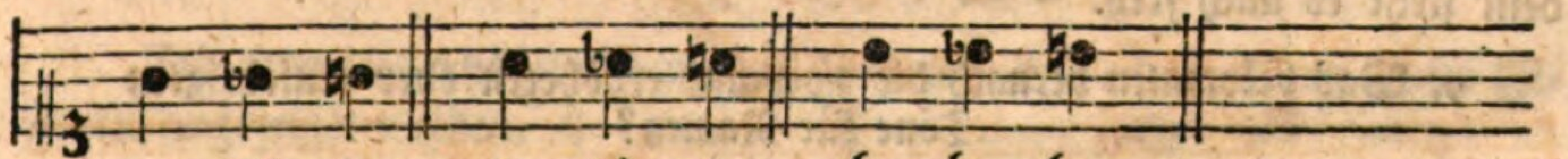
g. gis. g. a. ais. a. h. his. h.

In diesem Falle erniedriget das ♮ einen halben Ton.

Steht nun ferner vor c ein ♭, so wird es zu ces; folget aber wieder ein ♮ darauf, so bekommt die Note ihre vorige Stelle und Namen wieder. Aus einer Vorstellung in Noten wird es noch mehr erhellen; deswegen will ich die 7 Haupttöne mit ♭ und darauf folgendem ♮ hersetzen. z. E.



c. ces. c. d. des. d. e. es. e. f. fes. f.



g. ges. g. a. as. a. h. b. h.

Hier erhöhet das ♮ einen halben Ton.

Anmerkung.

Da das Zeichen ♮ nur dazu bestimmt ist, die Töne, welche mit x und ♭ bezeichnet sind, wieder an ihre vorige Stelle zu bringen; so folgt daraus, daß es nicht vorn auf den Notenplan **ordentlicher Weise** kann gesetzt werden. Ich sage mit Bedacht: **ordentlicher Weise**; denn **außerordentlicher Weise** wird es wohl vorn auf den Notenplan gesetzt, wenn mitten in einem musikalischen Stücke, so aus einem **Durtone** componiret ist, auf einmal aus einem **Molltone** soll gespielet werden, wo die Kreuze und ♭♭ alle zugleich aufgehoben werden. Dieser Umstand trägt sich auch bisweilen zu, wenn verschiedene Stückgen,

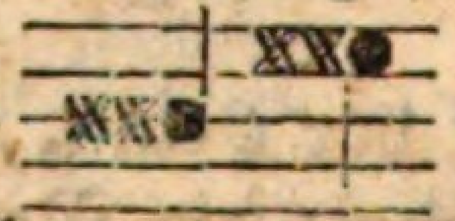
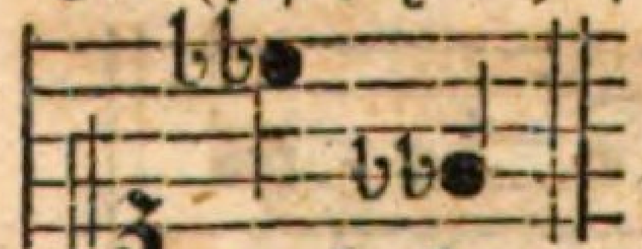
 als:

als: Menuetten, Arien, u. d. g. in einem musikalischen Stücke in harten und weichen Tonarten [3]) gegen einander abwechseln.

7. Kann man denn nicht auch einen Ton um zwey halbe Töne, und folglich um einen ganzen Ton erhöhen oder erniedrigen?

Dieses gehet allerdings gar wohl an, und man findet in den Compositionen berühmter Tonkünstler, besonders was die Erhöhung um einen ganzen Ton betrifft, hin und wieder die schönsten Beyspiele.

8. Was bedienet man sich darzu in beyden Fällen für Zeichen?

Wenn eine durch ein ✕ erhöhete Note, noch um einen halben Ton, und also um einen ganzen Ton erhöhet werden soll; so geschahe es ehedem durch doppelte Vorsetzung des ✕, nämlich alsu: ; itzt aber bedienet man sich um mehrerer Bequemlichkeit willen, insgemein eines großen einfachen Kreuzes (+). Soll aber eine Erniedrigung um einen ganzen Ton geschehen; so setzt man entweder das Be doppelt, wie zum Exempel, ; oder man braucht dafür ein größeres rundes Be (♭). Wer nach Herrn Matthesons Vorschlage [4]) das ß dazu gebrauchen will, dem steht es auch frey.

9. Was bekommen hernach die zweymal erhöheten oder erniedrigten Töne für Namen?

Sie erhalten ihre Namen von denen einmal erhöheten oder erniedrigten Tönen, wenn man nämlich derselben Benennung verdoppelt. Auf solche Weise heißen

1. Die zweymal erhöheten:

cis cis, dis dis, eis eis, fis fis, gis gis, ais ais, his his.

2. Die zweymal erniedrigten aber:

ces ces, des des, es es, fes fes, ges ges, as as, be be.

Merke: Dafür kann man auch sagen:

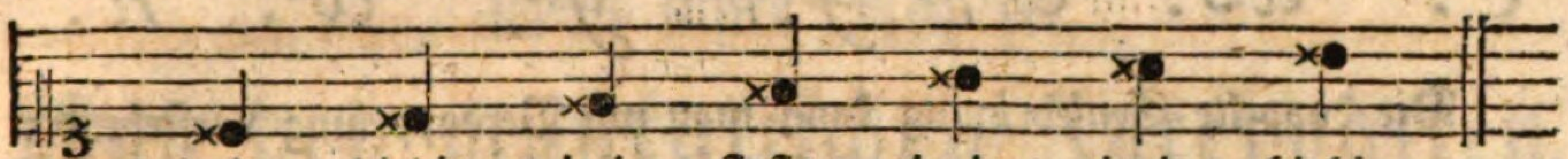
doppelcis, doppeldis u. s. w. und: doppelces, doppeldes. ꝛc.

Eine

3) Was harte und weiche Tonarten sind, wird im folgenden 9ten Kapitel gelehret werden.

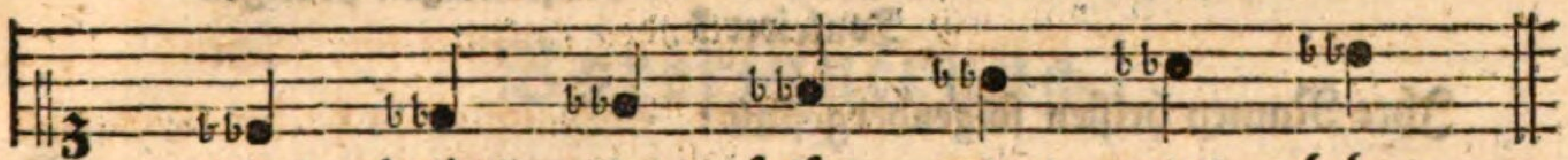
4) s. Die Organisten Probe S. 435. der zweyten Auflage.

Eine Vorstellung in Noten wird auch hier nicht undienlich seyn. Dem zu Folge sehen die zweymal erhöheten auf dem Notenplane also aus:



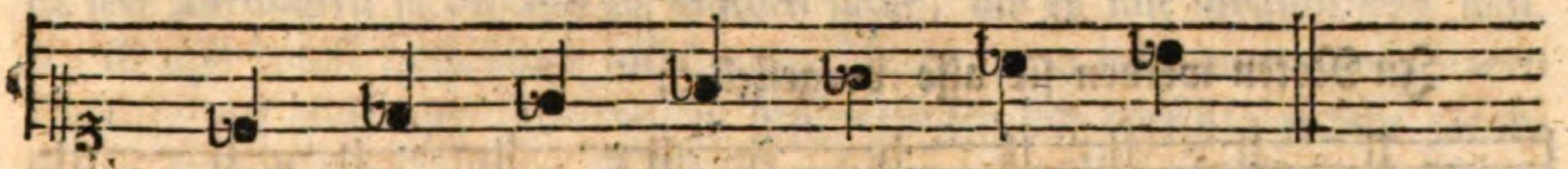
ciscis, disdis, eiseis, fisfis, gisgis, aisais, hishis.

Die zweymal erniedrigten stellen sich dem Gesichte also vor:



cesces, desdes, eses, fesfes, gesges, asas, bebe.

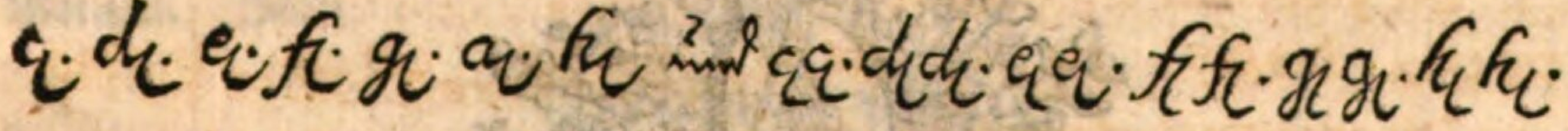
oder:



Im Schreiben kann man Kürze halber die einmal erhöheten Töne mit nachstehenden Figuren bemerken, nämlich!

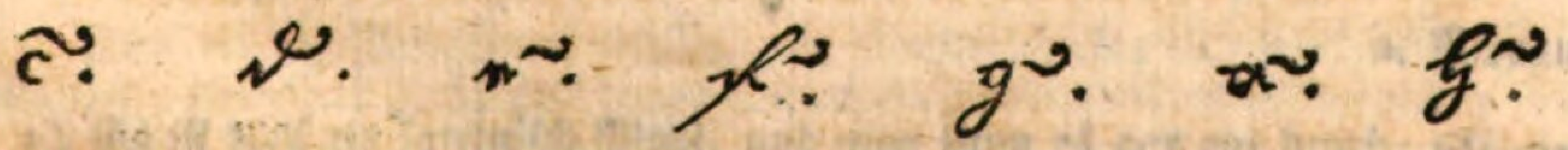
Die zweymal erhöheten hingegen können mit Verdoppellung dieser Figuren angezeiget werden.

Mit lateinischen Buchstaben sieht es also aus:



Die einmal erniedrigten Töne können mit Fokkerods [5]) Figuren also bemerkt werden:

1. Mit deutschen Buchstaben:



2. Mit

5) s. den ersten Theil seines Musikalischen Unterrichts.

2. Mit lateinischen Buchstaben:

c. d. e. f. g. a. h.

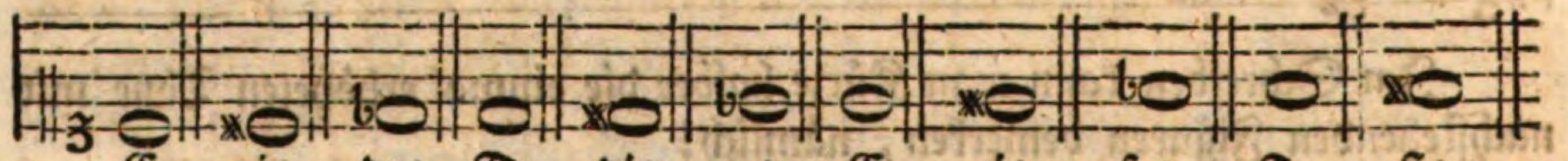
Die doppelte Erniedrigung kann man mit Verdoppelung vorstehender Figuren anzeigen. Als: cc, dd u. s. w.

10. Wie heißen nun alle Töne in der vollständigen heutigen Tonleiter?

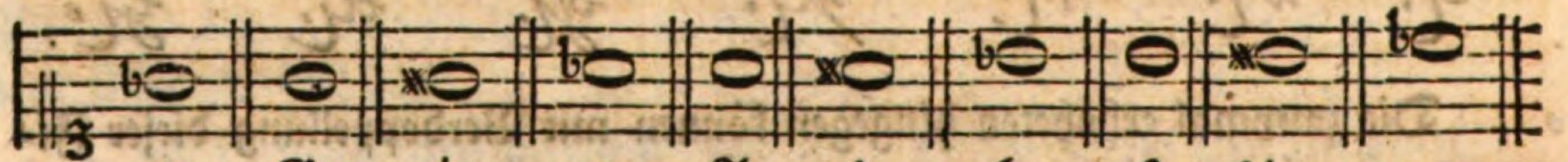
Ihre Namen heißen folgendergestalt:

C, cis, Des, d, dis, Es, e, eis, Fes, f, fis, Ges, g, gis, As, a, ais, b, h, his, ces.

In Noten werden sie also vorgestellet:



C. cis. des. D. dis. es. E. eis. fes. F. fis.



ges. G. gis. as. A. ais. b. H. his. ces.

Das

Das achte Kapitel.

Von den musikalischen Intervallen.

Vorerinnerung.

Die Lehre von den musikalischen Intervallen, ist eine von den wichtigsten Lehren in der ganzen Musik, und daher wohl werth, daß man sie den Anfängern so deutlich zu machen suche, als es nur möglich seyn will. Es ist also damit noch lange nicht ausgerichtet, wenn man einem anfahenden Schüler nur diejenigen Intervallen beyzubringen sich vorsetzt, welche gleichsam nur zum musikalischen A B C gehören, der übrigen aber mit keinem Worte gedenket, gerade als wenn sie nicht auch unter die Reihe der andern gehörten, die ein Anfänger wissen müßte, sondern man muß denselben gleich von Anfange alle in heutiger Musik vorkommende Intervallen einzuprägen weder Zeit noch Mühe sparen, und zwar nach allen ihren verschiedenen Namen und Eintheilungen. Denn dadurch setzt man einen Anfänger in den Stand, daß er hernach in der Praxi, besonders aber, wenn er im Generalbasse, und sodenn in der Composition etwas rechtschaffenes prästiren will, ohne Hinderniß wird fortkommen können. Ich will daher diese wichtige Lehre, nach den besten Mustern der heutigen berühmtesten Tonkünstler vortragen, und alle Intervalle deutlich und zuverläßig erklären. So viel zum Voraus. Nun

1. Was ist ein Intervall?

Ein musikalisches Intervall [1]) ist nichts anders, als der Raum und Weite, so sich zwischen zweyen verschiedenen Tönen befindet, davon einer höher oder tiefer ist, als der andere.

2. Woraus

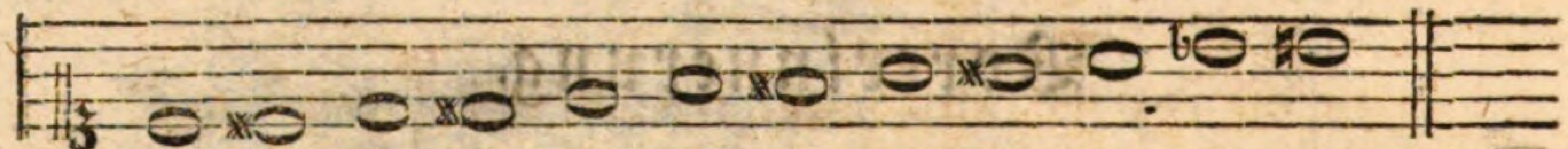
1) Es ist dieß ein lateinisch Wort, und man kann es gar gut durch: Stimmweite verdeutschen. s. Ahlens Gartenlust. S. 17. und 18.

2. Woraus entstehen die Intervalle?

Sie entstehen aus den musikalischen Tönen, als aus welchen hernach, vermittelst ihrer Verbindung unter einander, alle **Melodien** und **Harmonien** [2]) zusammen gesetzt werden.

3. Wie viel sind eigentlich Töne in der Musik?

Nicht mehr als zwölfe. Nämlich:



C. cis. D. dis. E. F. fis. G. gis. A. b. H.

Merke: Dieses sind die 12 Grundtöne in der Musik, welche jedesmal die äußersten Gränzen der Intervallen nach ihrer Entfernung von einander anzeigen, wenn man sie gegen einander betrachtet.

4. Sind diese Töne auch Veränderungen unterworfen?

Allerdings; Denn sie werden durch die Versetzungszeichen bald einfach, bald zwiefach entweder erhöhet oder erniedriget, so daß sehr oft ein Ton, welcher nach der Vorstellung in Noten, durch einen der vorstehenden Buchstaben: c, d, e, f, g, a, b, und h, oder durch die Sylben: cis, dis, fis, gis, angezeiget wird, nicht allemal derselbe Ton bleibt, sondern vermöge der Ausdrückung in Noten, und der dabey gesetzten Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen bald etwas höher oder tiefer wird. Es zeigen also die Buchstaben: c, d, e, f, g, a, b, und h, und die Sylben: cis, dis, fis, gis, nicht allemal auch dieselben Töne an; obgleich die Namen der Intervallen allezeit unverändert bleiben. Man verwirre aber hier nicht die Namen der Töne, mit den Namen der Intervallen; Denn die erstern werden so oft verändert, als die Töne durch die Versetzungszeichen verändert werden, und jeder hat alsdenn bey jeglichem Veränderungsfalle seinen eigenen Namen; die letztern aber bleiben unveränderlich.

5. Was

2) Was Melodie und Harmonie sey, möchte mancher Anfänger auch wohl gerne wissen wollen, und solchen dienet zur Nachricht, daß man unter dem Worte Melodie eine Verbindung verschiedener Töne versteht, welche nach einander vernommen werden. Durch das Wort Harmonie hingegen versteht man eine Verbindung verschiedener Töne, die man zugleich höret.

5. Was haben die Intervallen für Namen?

Die Namen derselben sind:

Der Einklang oder die Prime.
Die Secunde.
Die Terz.
Die Quarte.
Die Quinte.
Die Sexte.
Die Septime.
Die Octave, und
Die None.

6. Habe ich hierbey nichts mehr zu observiren?

Doch; und zwar muß man wohl merken, daß alle kurz vorher mit Namen angezeigte Intervalle unter sich selbst wieder unterschiedliche Abtheilungen erfordern.

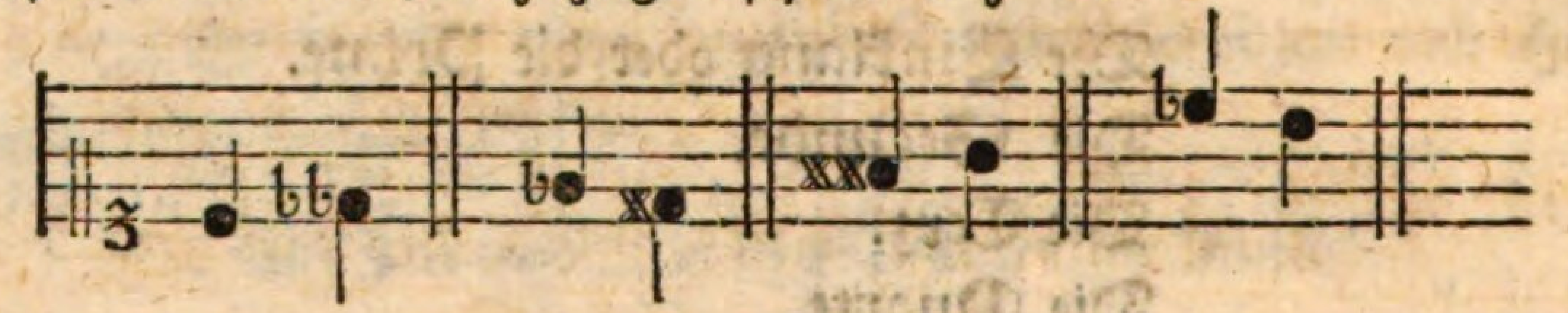
7. Wodurch werden solche Abtheilungen angedeutet?

Man gebraucht dazu folgende Beywörter, als: **vermindert**, **klein**, **groß**, **vollkommen** und **übermäßig**.

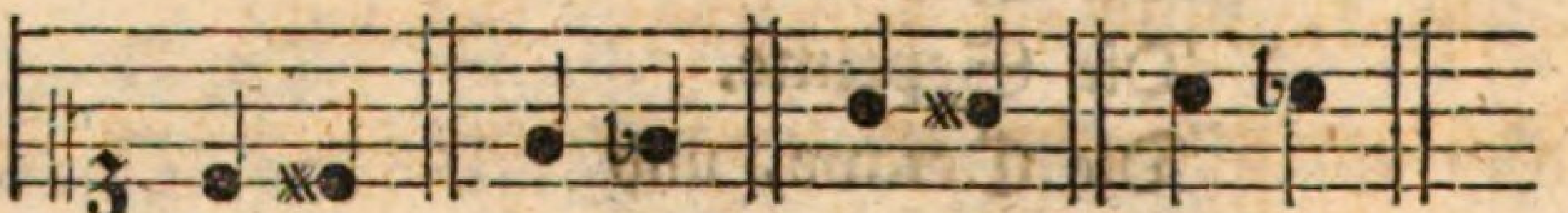
8. Wie mancherley ist nun ein jedes von denen Fr. 5. namhaft gemachten Intervallen?

Dieses wird aus nachstehender Vorstellung deutlich genug erhellen. Man gebe nur auf dasjenige, was bey einem jeden Intervalle gesagt wird, genau acht. Ich will hier die Intervallen allesammt vom Einklange bis zur None durchgehen, und ihre verschiedenen Gattungen anzeigen, und in Noten vorstellen. Vorher aber muß ich einige vorkommende Wörter erklären, ohne welche man sonst nicht wohl wird verstehen können, wie ein Intervall von dem andern in Ansehung der Stufen unterschieden ist. Man muß nämlich vorher wissen, was ein **verkleinerter halber Ton**, ein **kleiner halber Ton**, ein **großer halber Ton**, und ein **ganzer Ton** sey. Ein **verkleinerter halber Ton** ist, wenn zwey nebeneinander stehende Noten, davon die eine auf der Linie, die andere aber auf dem unmittelbar darauf folgenden Raume steht, durch die Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen so

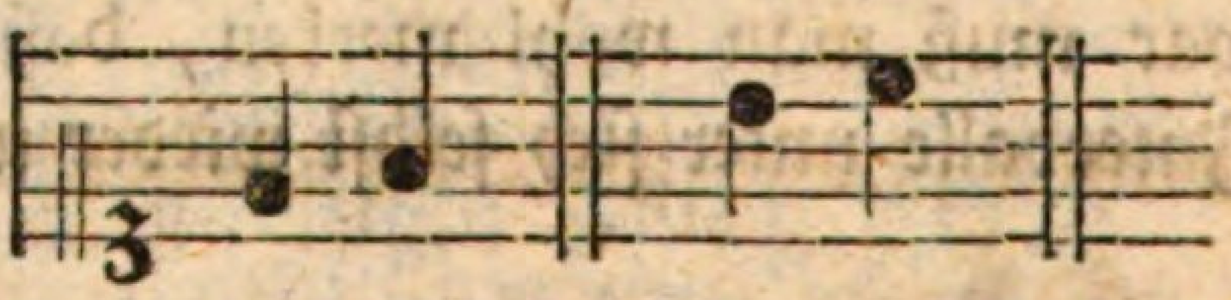
nahe gegen einander erhöhet oder erniedriget werden, daß sie beyde nur einen Ton (auf dem Claviere) anzuzeigen scheinen. z. E.



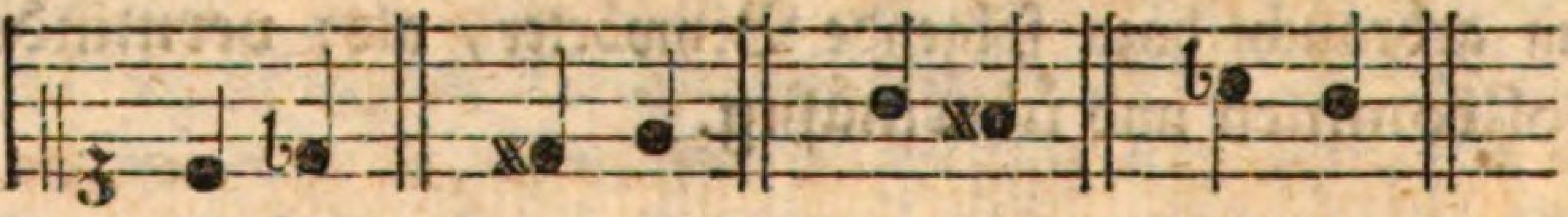
Ein kleiner halber Ton ist, wenn ein Intervall nur eine Stufe, d. i. eine Linie oder einen Raum allein ausmacht. z. E.



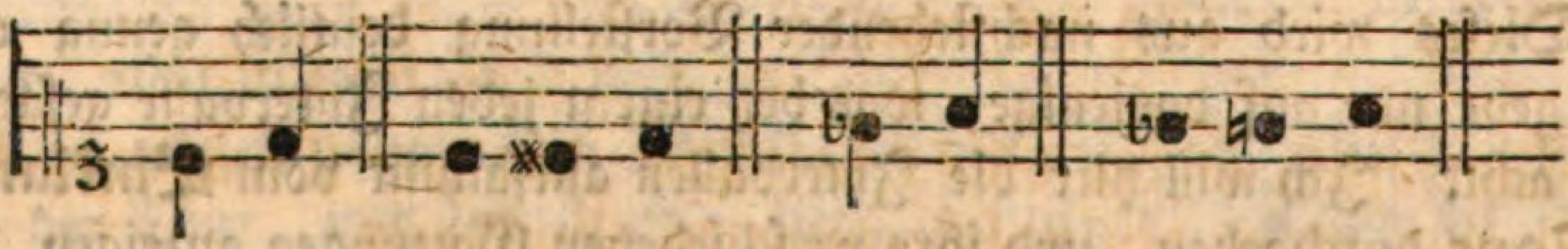
Ein großer halber Ton ist, wenn einer von den unmittelbar auf einander folgenden Tönen auf der Linie, der andere aber auf dem Raume steht. Als:



NB. Bisweilen wird auch eine Note durch ein dazugesetztes ✕ oder ♭ gegen die andere erhöhet oder erniedriget. z. E.

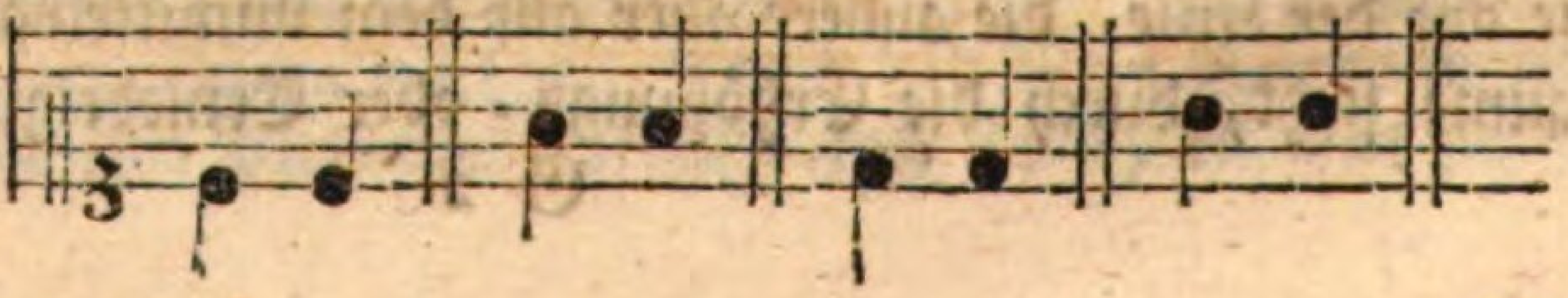


Ein ganzer Ton entsteht aus der Zusammensetzung eines großen und kleinen halben Tons. Als:



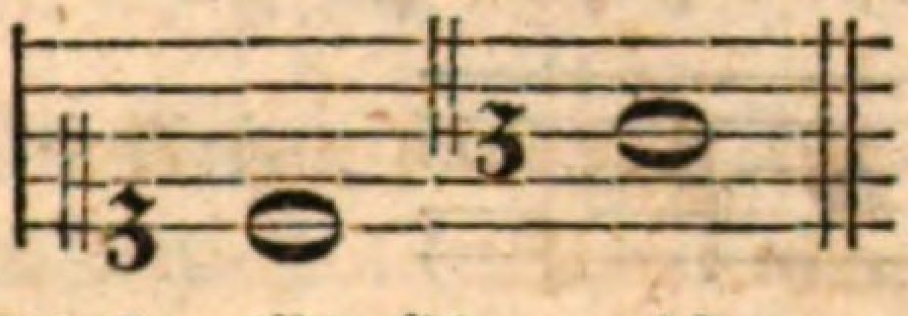
Dieses vorausgesetzt, so wollen wir nun die Intervallen ihrer Größe nach näher kennen lernen, und betrachten, wie viel Stufen eins von dem andern entfernet ist. Nämlich;

I. Der **Einklang**, oder **Prime**, ist der Anfang aller Intervallen, und besteht darinn, wenn zwey Töne entweder auf einer Linie, oder auf einem Zwischenraume stehen. z. E.

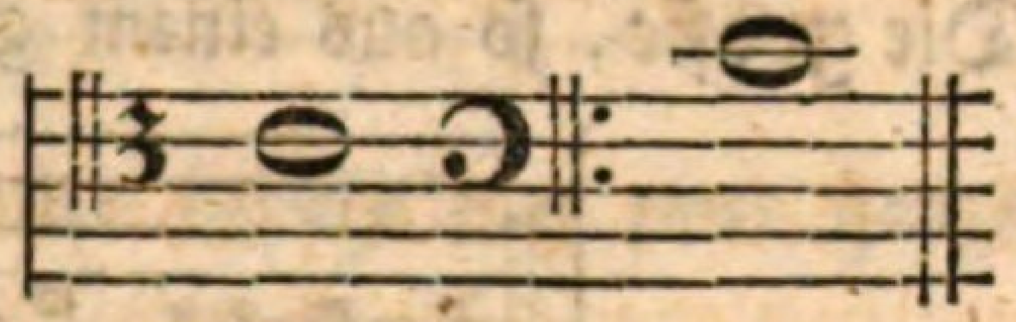


Ein

Ein jeder Klang für sich kann also genennet werden, wenn er keinen andern zu gleicher Zeit mit sich hören läßt, oder bey sich hat. In diesem Falle heißt er: Vnisonus desolatus; hat aber ein solcher Klang noch eine andere Stimme auf eben der Stufe bey sich, so heißt er: Vnisonus auctus. z. E.

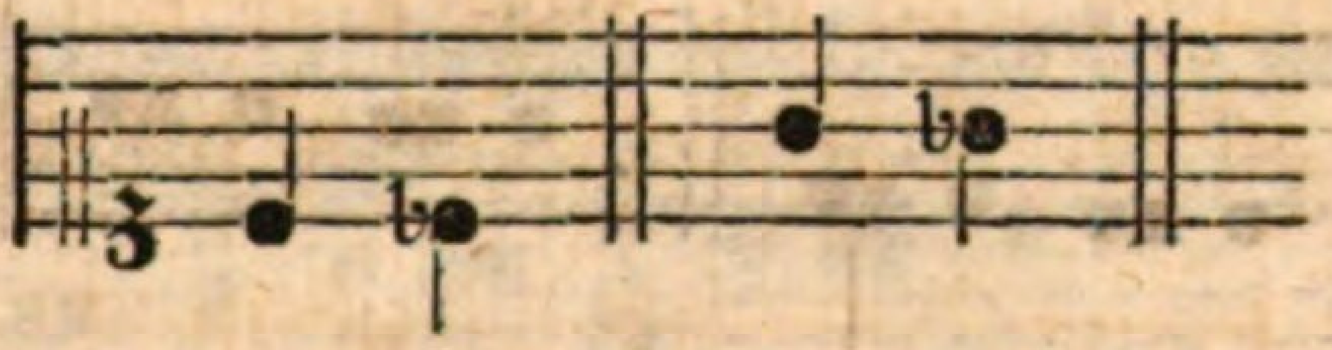


oder

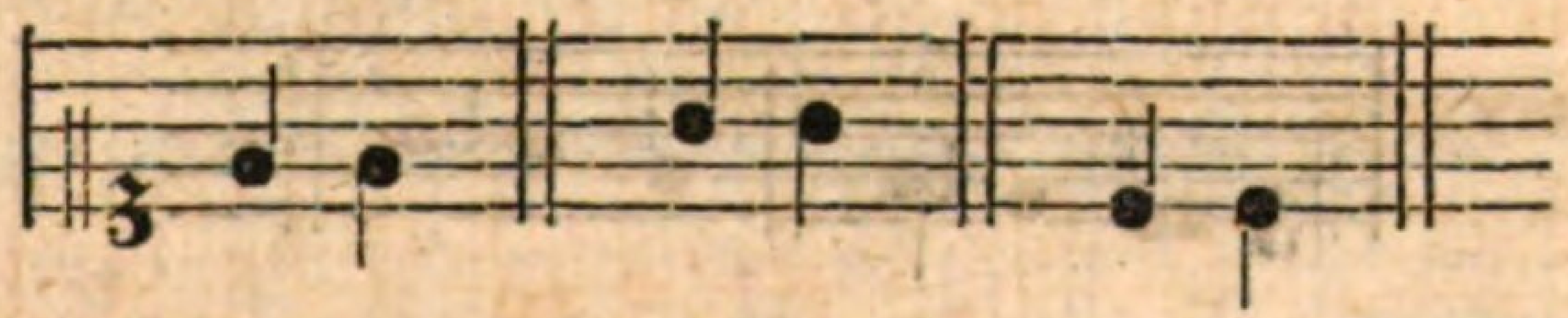


Dieser Einklang ist nun dreyerley. Nämlich:

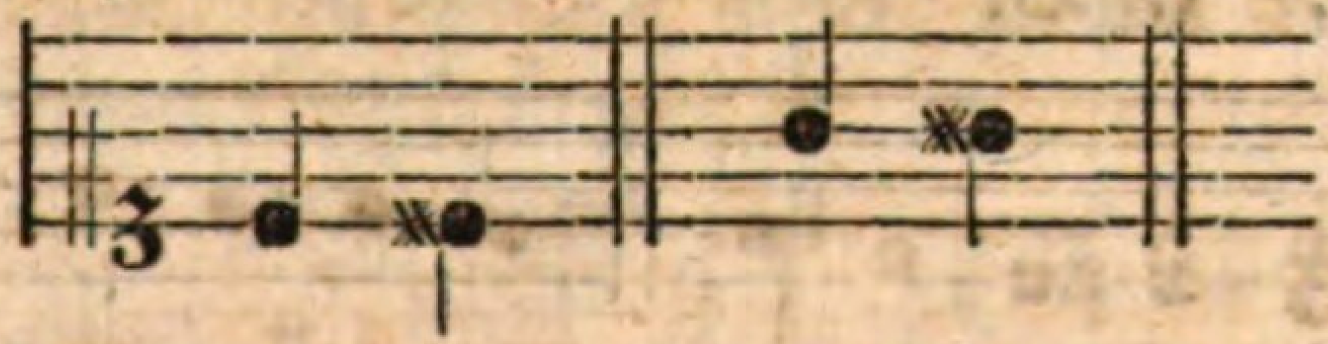
1. Der Verminderte, der um einen kleinen halben Ton unter dem vollkommenen Einklange liegt. z. E.



2. Der vollkommne; dieser hat eben dieselbe Höhe und Tiefe, als der Grundton. z. E.



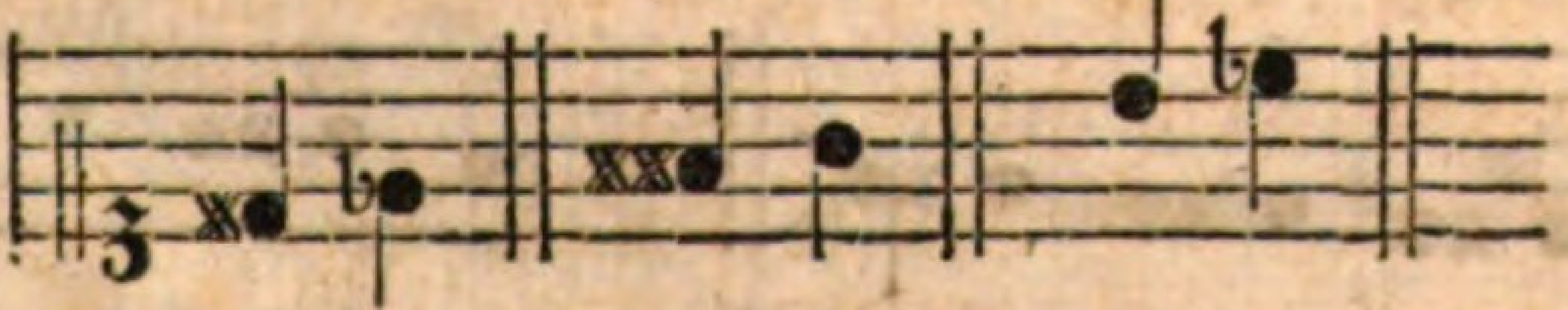
3. Der übermäßige, welcher aus einem kleinen halben Tone besteht. Als:



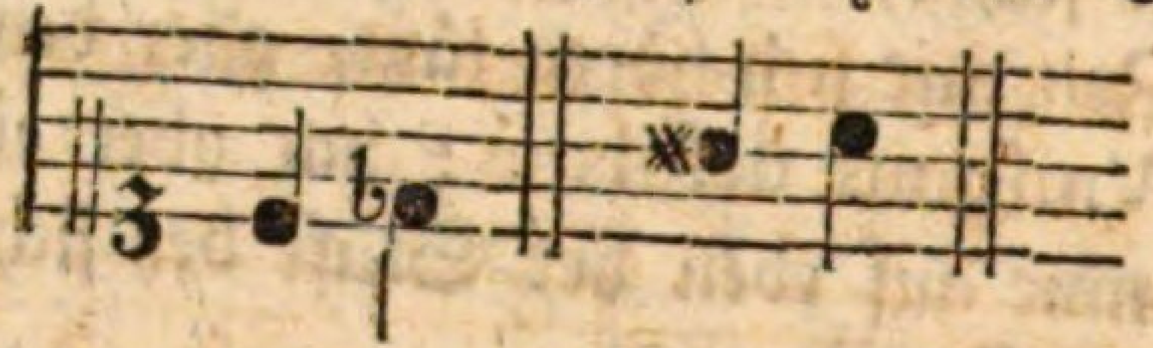
Wenn man in der Musik schlechtweg von dem Einklange redet; so versteht man allezeit den vollkommenen Einklang.

II. Die Secunde ist viererley. Als:

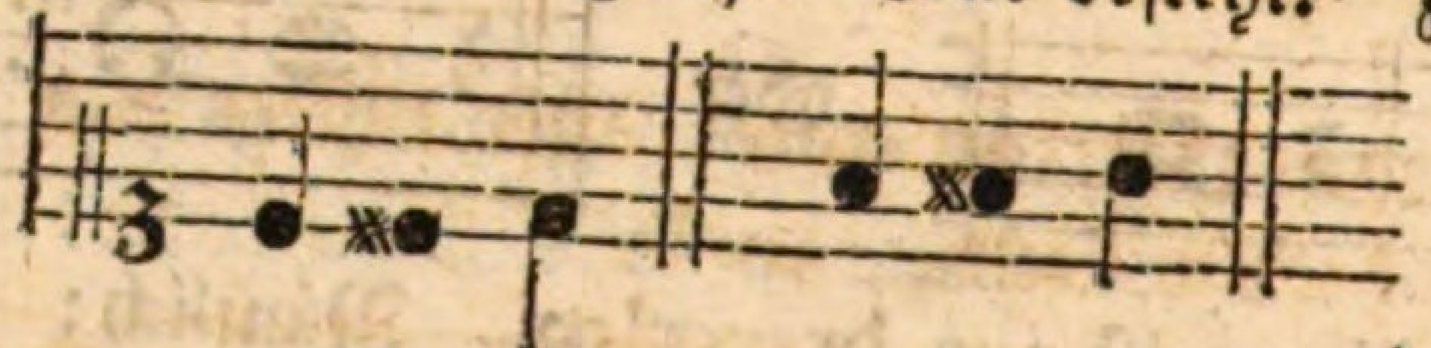
α. Die Verkleinerte, welche nichts anders ist, als der vorhin beschriebene verkleinerte halbe Ton. z. E.



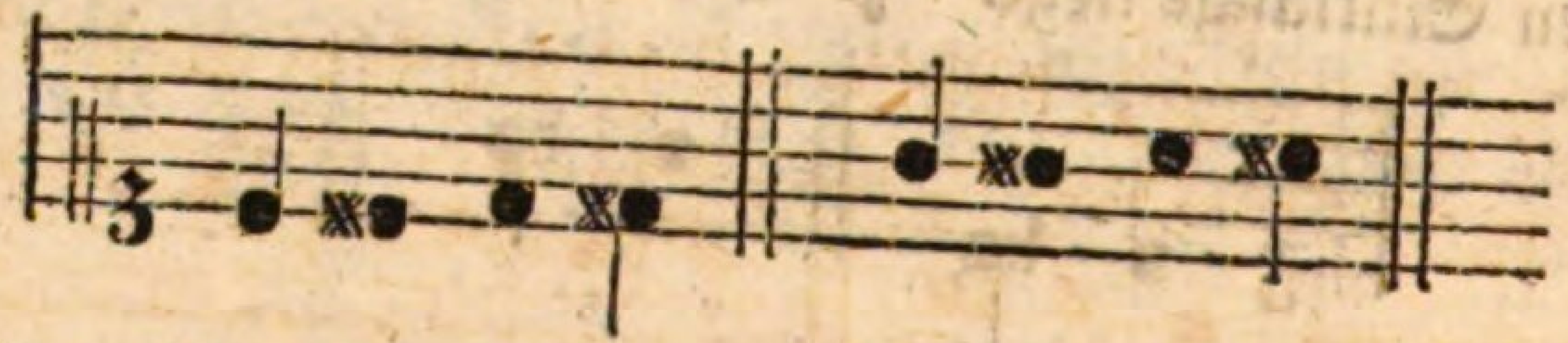
β. Die kleine, welche aus einem großen halben Tone besteht. z. E.



γ. Die große, so aus einem ganzen Tone besteht. z. B.

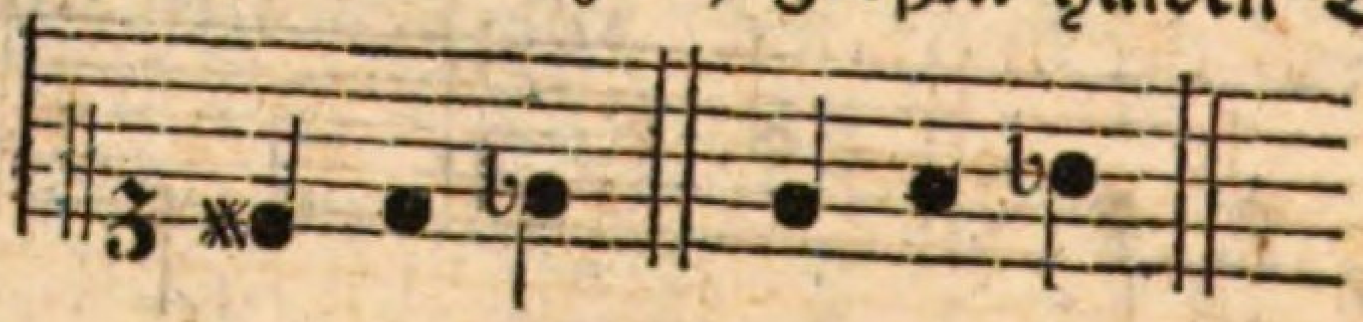


δ. Die übermäßige, welche aus einem ganzen und aus einem kleinen halben Tone besteht. z. B.

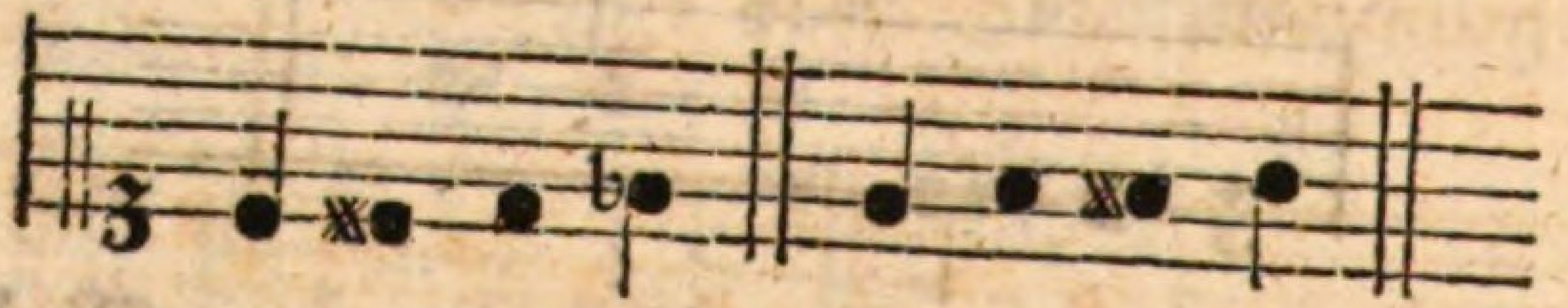


III. Die Terz ist viererley. Als:

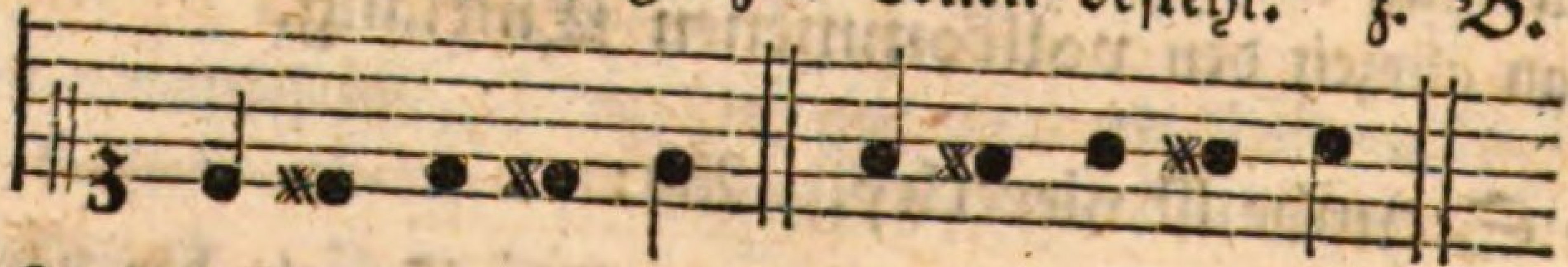
1. Die Verminderte, so aus zwey großen halben Tönen besteht. z. B.



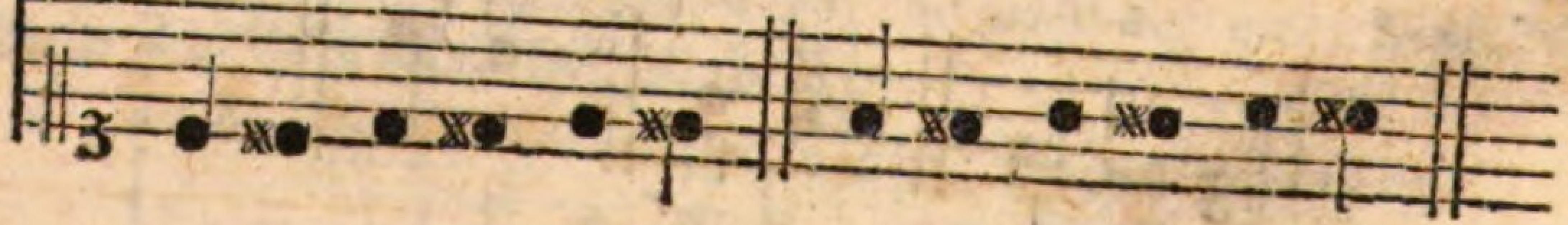
2. Die kleine, welche aus einem ganzen und aus einem großen halben Tone besteht. z. B.



3. Die große, so aus zwey ganzen Tönen besteht. z. B.



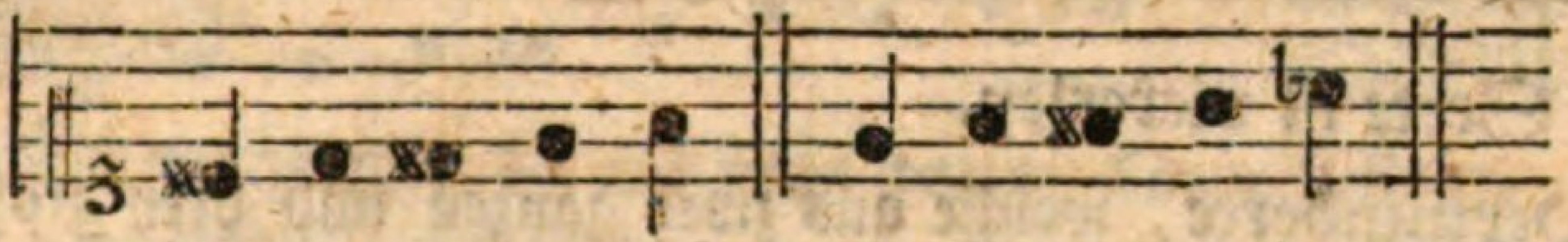
4. Die übermäßige, die aus zwey ganzen und einem kleinen halben Tone besteht. Als:



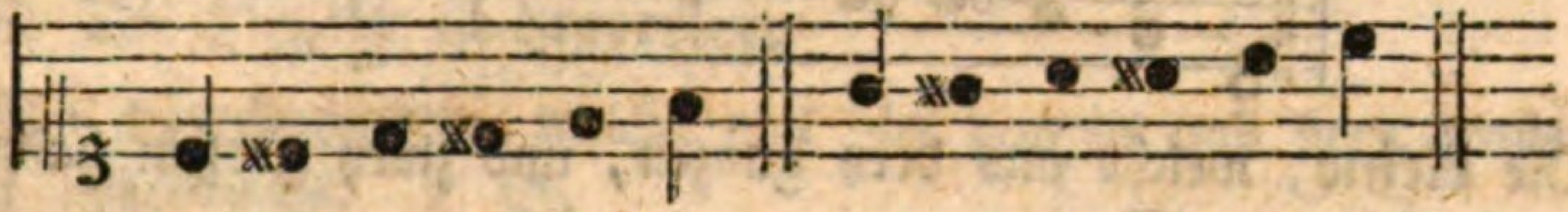
IV. Die

IV. Die Quarte ist viererley. Als:

a. Die Verminderte; sie besteht aus einem ganzen und zwey großen halben Tönen. z. B.

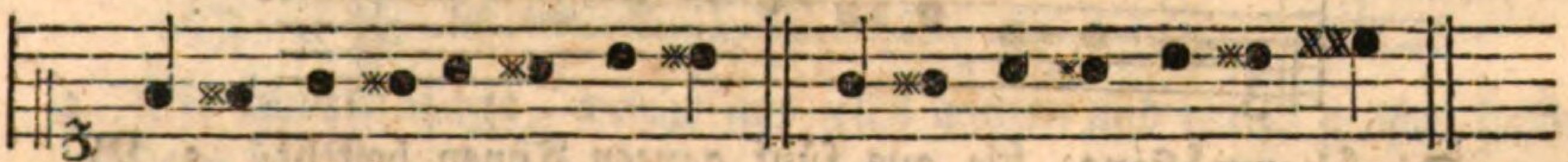


b. Die kleine oder Vollkommne; diese besteht aus zwey ganzen und einem großen halben Tone. z. B.



c. Die große (Tritonus); dieselbe besteht aus drey ganzen Tönen. z. B.

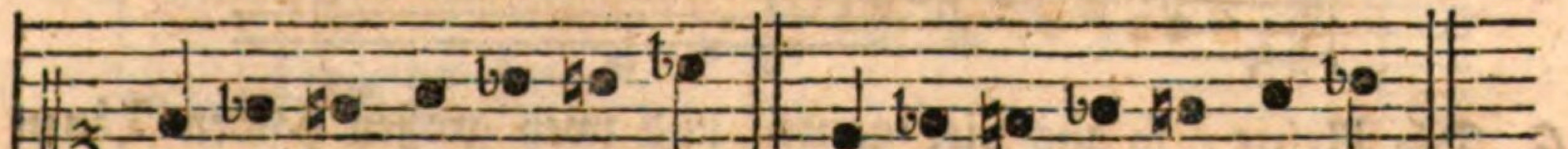
d. Die übermäßige; sie besteht aus drey ganzen und einem kleinen halben Tone. z. B.



V. Die Quinte ist viererley. Nämlich:

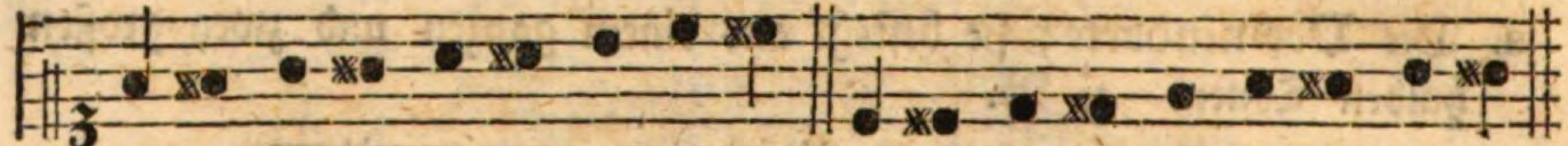
a. Die Verminderte, welche aus einem ganzen Tone und aus drey großen halben Tönen besteht. z. B.

b. Die kleine oder sogenannte falsche Quinte, die aus zwey ganzen, und zwey großen halben Tönen besteht. z. B.



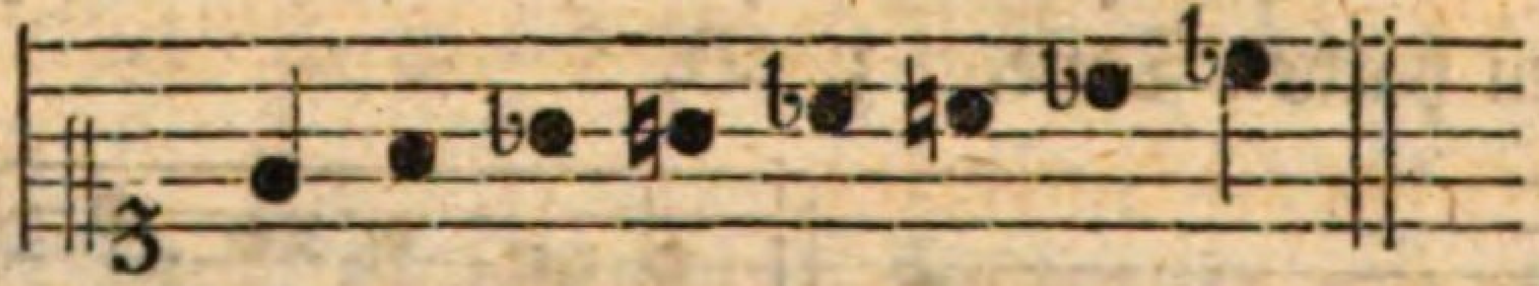
c. Die vollkommne, welche aus drey ganzen und einem großen halben Tone besteht. z. B.

d. Die übermäßige, so aus vier ganzen Tönen besteht. z. B.

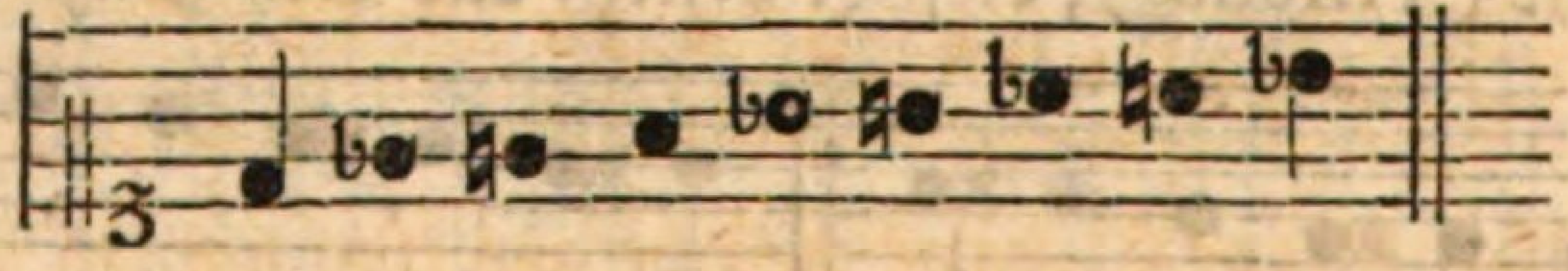


VI. Die Sexte ist viererley.

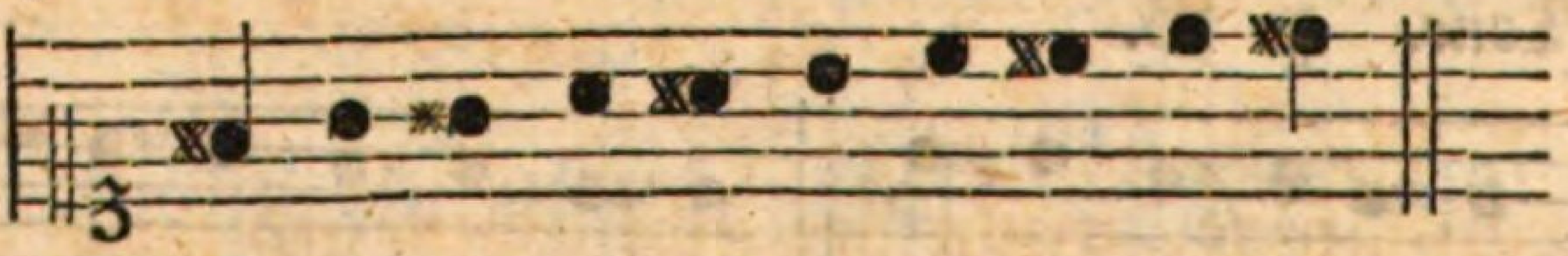
1. Die Verminderte, welche aus zwey ganzen und drey großen halben Tönen besteht. z. B.



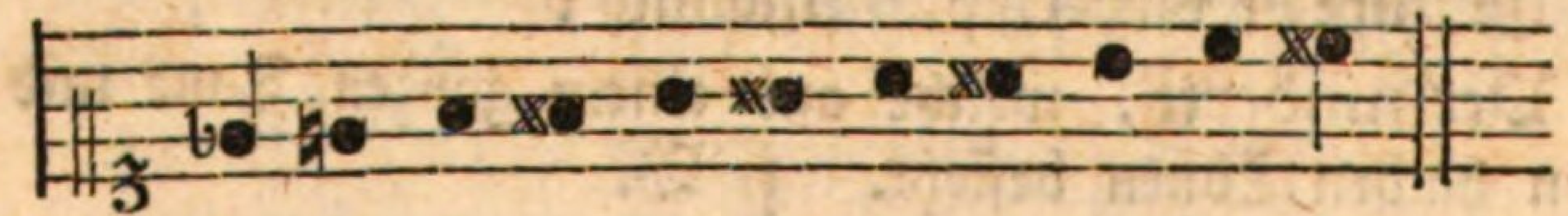
2. Die kleine, welche aus drey ganzen, und zwey großen halben Tönen besteht. z. B.



3. Die große, so aus vier ganzen und einem großen halben Tone besteht. z. B.

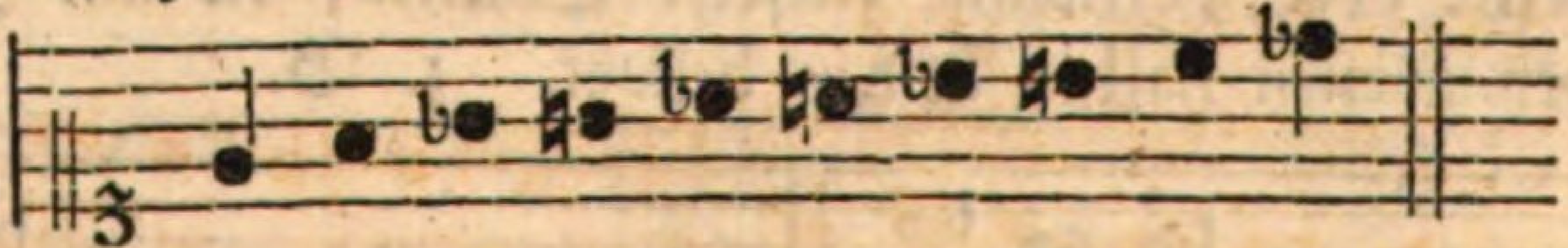


4. Die übermäßige, die aus fünf ganzen Tönen besteht. z. B.

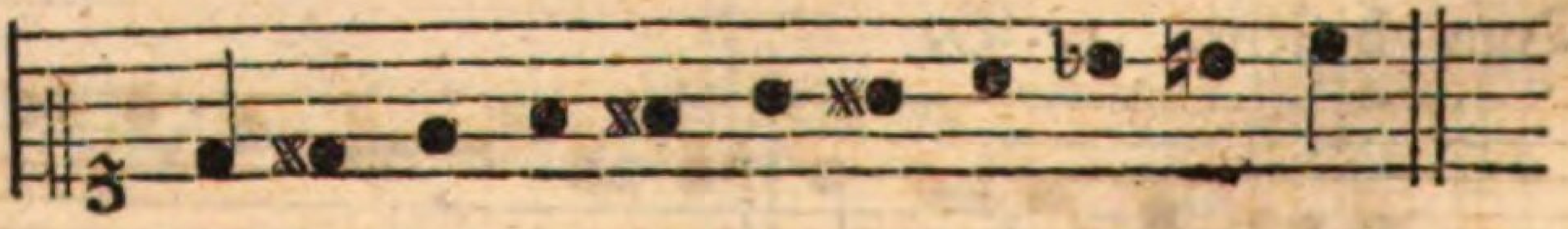


VII. Die Septime ist auch viererley.

α. Die Verminderte, die aus drey ganzen und drey großen halben Tönen besteht. z. B.

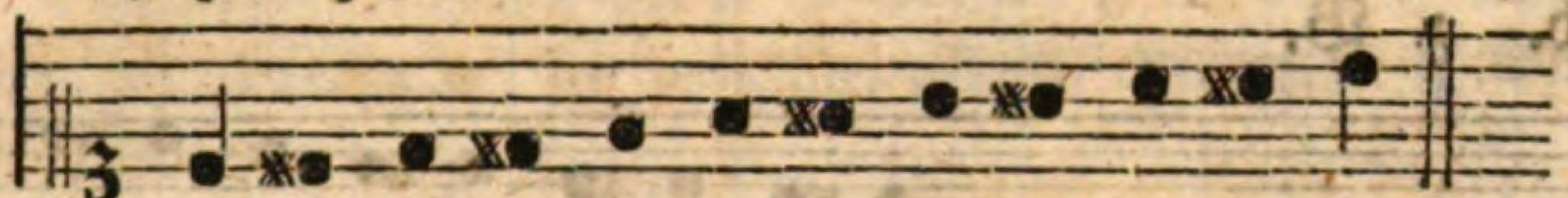


β. Die kleine, so aus vier ganzen und zwey großen halben Tönen besteht. z. B.

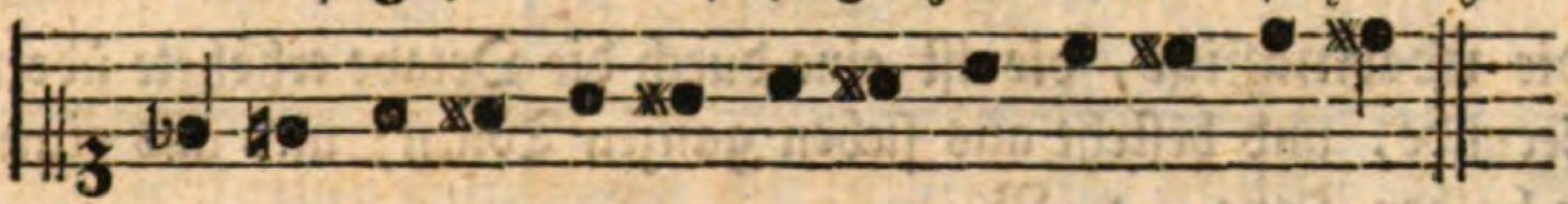


γ. Die

γ. Die große, welche aus fünf ganzen Tönen und einem großen halben Tone besteht. z. B.

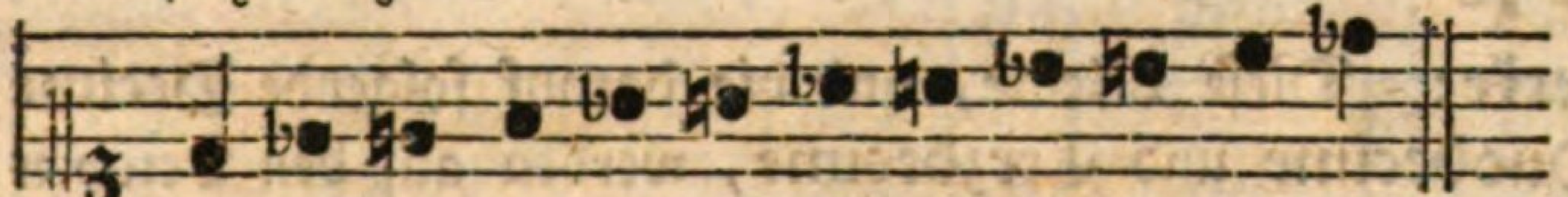


δ. Die übermäßige, die aus sechs ganzen Tönen besteht. z. B.

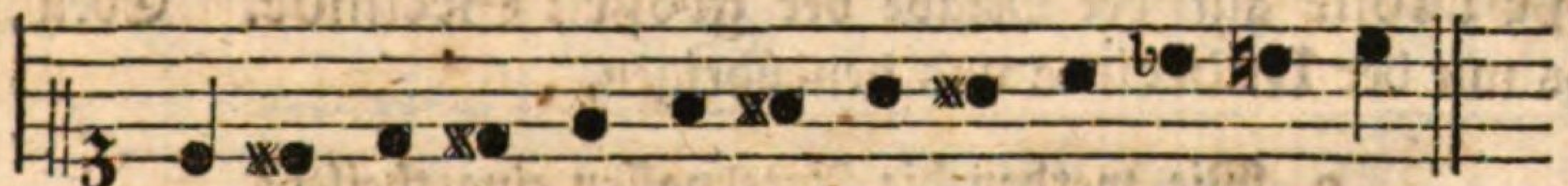


VIII. Die Octave ist dreyerley.

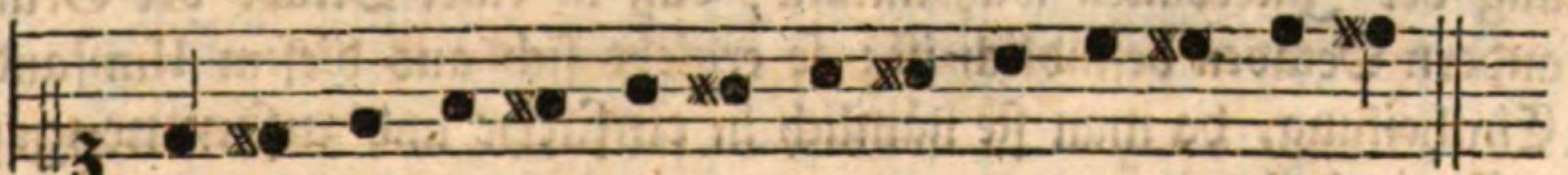
1. Die verminderte, welche aus vier ganzen und drey großen halben Tönen besteht. z. B.



2. Die vollkommene Octave, besteht aus fünf ganzen und zwey großen halben Tönen. z. B.

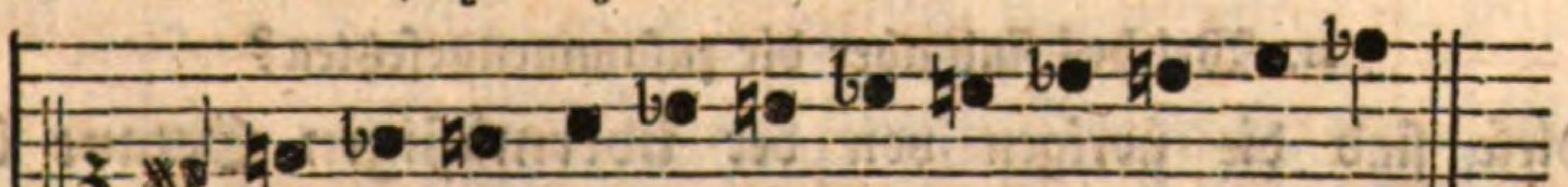


3. Die übermäßige, welche aus sechs ganzen und einem großen halben Tone besteht. z. B.

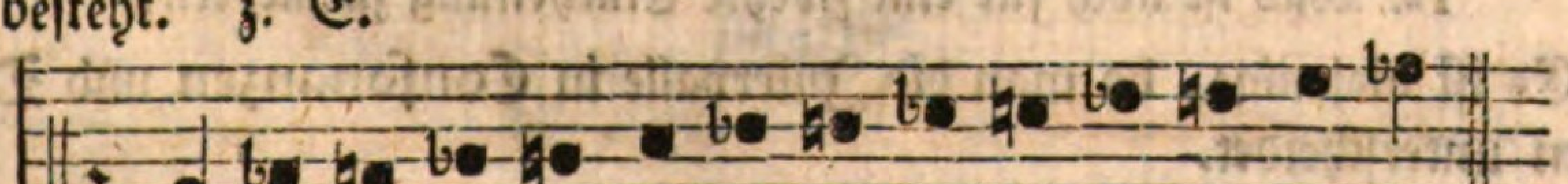


IX. Die None ist viererley.

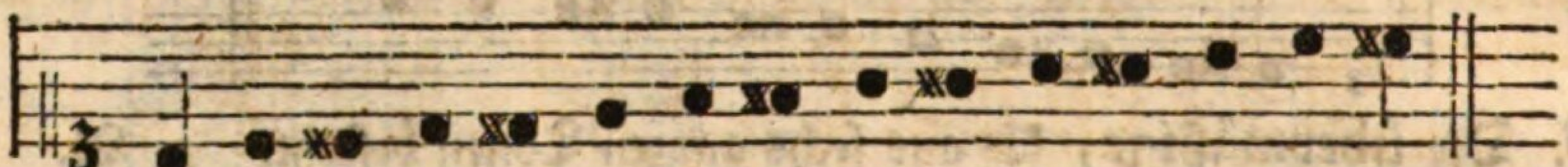
α. Die verkleinerte, welche aus der verkleinerten Secunde und aus der Octave zusammen gesetzt wird, und aus vier ganzen und vier großen halben Tönen besteht. z. E.



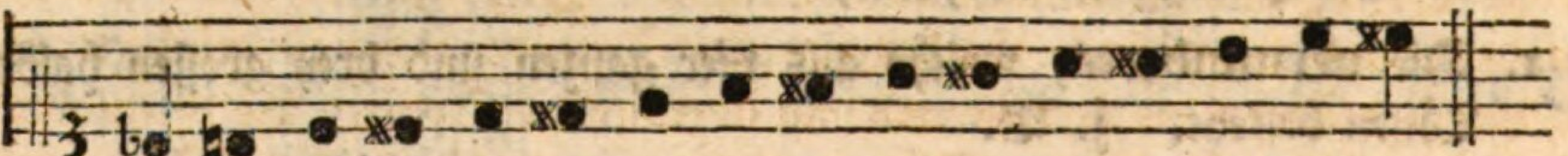
β. Die kleine, die aus fünf ganzen und drey großen halben Tönen besteht. z. E.



γ. Die große, welche sechs ganze und zwey große halbe Töne erfordert, und von der großen Secunde und von der Octave zusammen gesetzt wird. z. B.



δ. Die übermäßige, die ist eine durch die Octave erhöhete übermäßige Secunde, und besteht aus sieben ganzen Tönen, und aus einem grossen halben Tone. z. B.



Merke: Diese None, und die darauf folgende Decime, Undecime, Duodecime und Terzdecime, werden auf den Octaven der Secunden, Terzen, Quarten, Quinten und Sexten genommen. z. B. Die kleine None findet sich auf der Octave der kleinen Secunde, und die große None auf der Octave der großen Secunde. Eben so verhält sichs mit der Undecime und den übrigen.

9. Wie werden die Intervallen eingetheilet?

Man theilet sie auf eine zwiefache Art ein, nämlich, da man in Betrachtung der Intervallen wahrnimmt, daß in einer Octave der Grund zu allen andern Octaven befindlich ist; so ergiebt sich aus diesem Umstande die erste Eintheilung, da man sie nämlich in einfache und zusammengesetzte Intervalle eintheilet.

10. Welches sind die einfachen Intervalle?

Diese sind alle Intervalle von dem Einklange an bis zur vollkommenen Octave.

11. Welches sind aber die zusammengesetzten?

Diese sind die übrigen von der übermäßigen Octave bis zur Terzdecime.

12. Was ist noch für eine zweyte Eintheilung zu merken?

Es ist diejenige, da man die Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen unterscheidet.

13. Welche

13. Welche Intervalle werden mit solchen Namen belegt?

Alle diejenigen, die dem Gehör angenehm vorkommen, werden Consonanzen; und diejenigen, die ihm unangenehm vorkommen, werden Dissonanzen genennet.

14. Nun möchte ich gerne wissen, welches unter den Intervallen die Con- und Dissonanzen sind?

Consonanzen sind: der vollkommene Einklang; die kleine und große Terz; die vollkommene Quarte; die vollkommene Quinte; die kleine und große Sexte, und die vollkommene Octave. Dissonanzen sind: der verminderte und vergrößerte Einklang; alle Secunden; die verminderte und übermäßige Terz; die verminderte und übermäßige Quarte; die verminderte und übermäßige Quinte. Die verminderte und übermäßige Sexte; alle Septimen; die verminderte und übermäßige Octave; Alle Nonen; alle Undecimen und alle Terzdecimen.

15. Wie werden die Consonanzen wieder eingetheilet?

Man theilet dieselben in **vollkommene** (perfectas) und **unvollkommene** (imperfectas) ein.

16. Was für Intervalle gehören zu jeder Gattung?

Zu den **vollkommenen** Consonanzen gehöret: der vollkommene Einklang; die vollkommene Octave; die große Quinte, und die große und kleine Terz. Zu den **unvollkommenen** zählet man die kleine und große Sexte, und die große Quarte.

17. Ist sonst bey den Con- und Dissonanzen nichts mehr zu beobachten?

Noch eins ist nicht zu vergessen, daß man nämlich alle Con- und Dissonanzen in **natürliche** (naturales) und **zufällige** (accidentales) einzutheilen pfleget.

18. Welches sind dieselben?

Natürliche sind, die sich im vorgezeichneten System befinden; **zufällige** aber sind die, welche durch ein ✕, ♭, oder ♮ hervorgebracht werden.

Das neunte Kapitel.

Von den Tonarten.

1. Was ist bey der Lehre von den Tonarten zum voraus zu wissen nöthig?

Für allen Dingen muß man wissen, daß ein jedes musikalisches Stück einen gewissen Ton haben muß, der die Folge aller übrigen bestimmet. Dieses ist der Ton, in welchem oder aus welchem das Stück componirt ist. Will man nun solchen Ton wissen, so darf man nur die Schlußnote im Basse, oder auch wohl im Diskante, ansehen. Wenn z. E. das Stück im C schließt, so ist dieß der Ton, in welchem das Stück componirt ist. Daher kömmt es, daß man zu sagen pflegt: In fine videtur cujus toni; d. i. Am Ende sieht man, aus welchem Tone es geht.

2. Ists nun genug, wenn man weiß, aus welchem Tone ein Stück geht?

Nein; sondern man muß auch die übrigen in der Octave dieses Schlußtons enthaltene Reihe von ganzen und halben Tönen genau kennen: welches man mit einem Worte die Tonart eines Stückes heißt. 1)

3. Was ist denn eigentlich eine Tonart?

Der Herr v. Mattheson nennet eine Tonart den Umfang, die Gränzen, Ausdehnungen, Lage, Ordnung, Beschaffenheit und Umstände derjenigen Octaven-Gattung, darinn eine Melodie angefangen, fortgeführet und geendiget werden soll. 2)

4. Wie mancherley ist eine Tonart?

Zweyerley: Sie ist entweder eine harte oder weiche Tonart.

5. Woher kann ich wissen, ob eine Tonart hart oder weich sey?

Dieses kann man allezeit gewiß erkennen an der Terz über dem Grundtone, aus welchem ein musikalisches Stück gesetzt ist. Wenn die Terz groß ist, so ist die Tonart hart, ist aber die Terz klein, so ist die Tonart weich.

Anmer-

1) s. Marpurgs Anleitung zum Clavierspielen. S. 30. §. 1. u. S. 31. §. 2.

2) s. den vollkommenen Kapellmeister. S. 60. §. 1. im neunten Hauptstücke. Ingleichen die systematische Klanglehre. §. 76. u. folg. S. 89. u. folg.

Anmerkung.

Die harte Tonart heißt lateinisch: Modus durus, und die weiche: Modus mollis; daher kömmt es, daß man in der Musik zu sagen pfleget: das Stück geht aus C dur, E dur, u. s. w; oder es geht aus A moll, G moll ꝛc. Einige sagen auch: Modus major, und Modus minor, d. i. die große und kleine Tonart.

Kürze halber kann man die Durtöne im Schreiben also vorstellen:

C* D* E* F* G* A* B* H*.

Die Molltöne zeiget man also an:

C^b D^b E^b F^b G^b A^b B^b H^b.

Mit den übrigen kann es eben also gehalten werden. Man kann z. E. schreiben.

Cis*, Dis*, Eis*, u. s. w. Oder: Cis^b, Fis^b, Gis^b, u. s. w.

6. Wie viel Tonarten hat man in der heutigen Musik?

Man zählet derselben vier und zwanzig, nämlich zwölf harte, und zwölf weiche Tonarten.

Erklärung.

Aus der dritten Frage des vorigen Kapitels hat man gelernet, daß in der Musik zwölf Haupttöne sind, und gebraucht werden. Nun kann ein jeder davon zum Grunde einer Tonart geleget werden, jede Tonart aber kann entweder die kleine oder große Terz bey sich haben; mithin wird eine jede von den 12 Tonarten in eine harte und weiche unterschieden, woraus sodann die Zahl 24 entsteht.

7. Wie wird nun eine jede Tonart auf dem Notenplane vorgezeichnet?

Die Vorzeichnung einer jeden Tonart kennen zu lernen, braucht man sich nur die Anzahl und Ordnung der Kreuze und Been bekannt zu machen. Es haben aber allemal zwey Tonarten einerley Vorzeichnung, davon die eine hart, die andere weich ist. Von den Kreuzen ist zu merken, daß sie allezeit Quinten weise auf einander folgen. Es giebt aber deren sieben, und

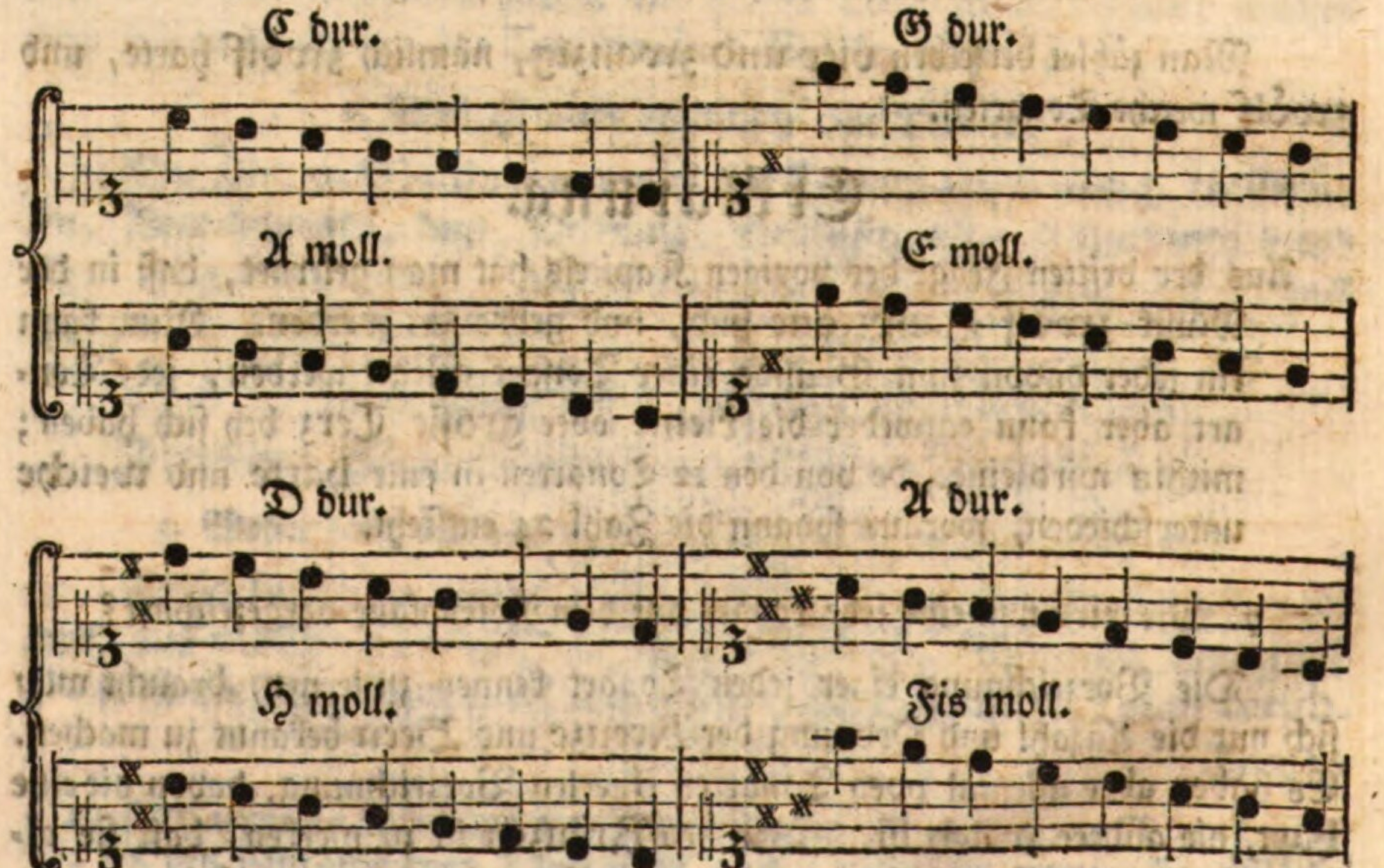
dieses kömmt daher, weil jeder Hauptton der Musik um einen halben Ton vermittelst des Kreuzes erhöhet werden kann. Ihre Ordnung ist folgende:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
fis.	cis.	gis.	dis.	ais.	eis.	his.

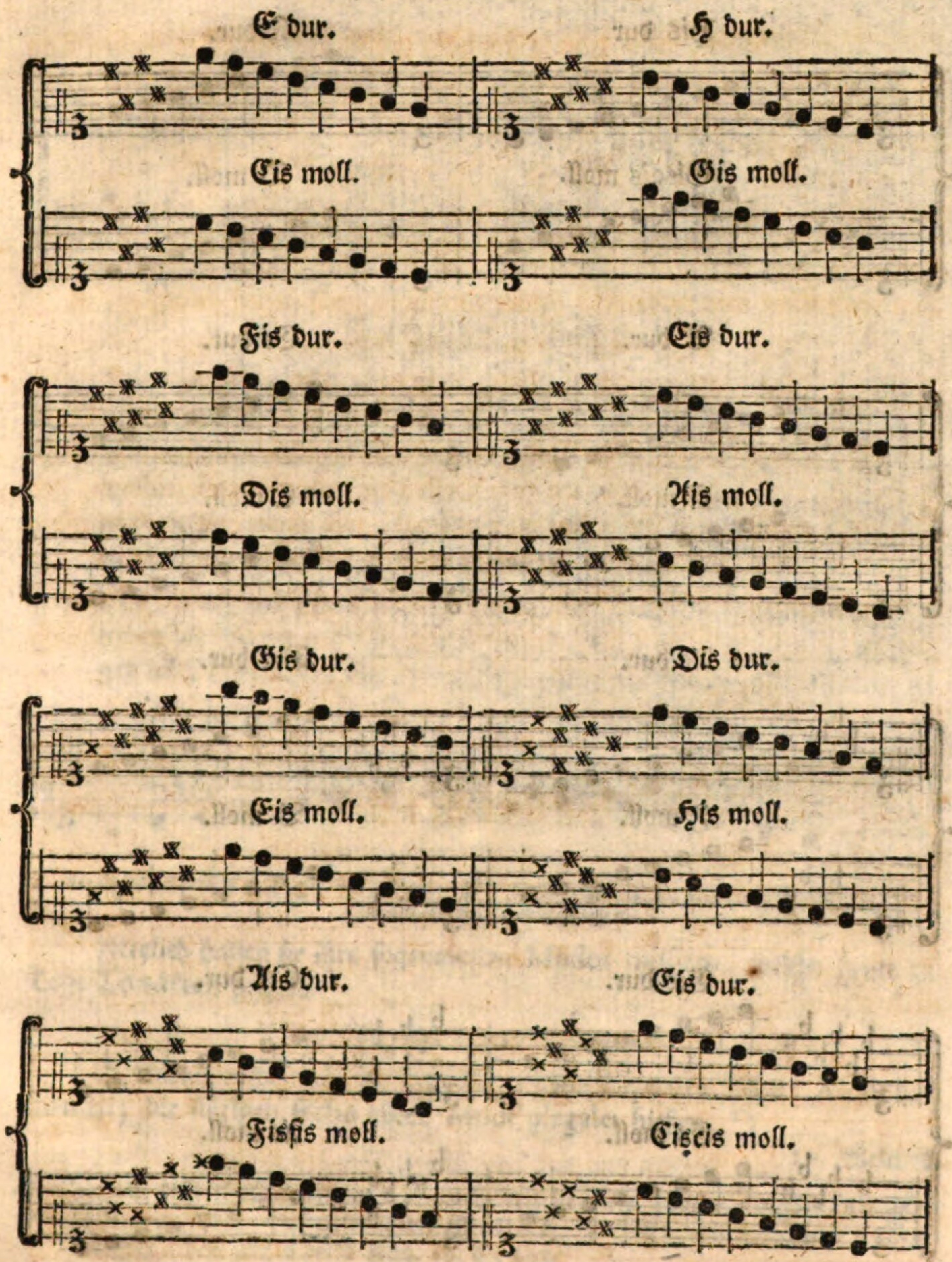
Von den Been ist zu wissen, daß sie Quartenweise auf einander folgen. Derselben giebt es ebenfalls sieben, weil ein jeder Hauptton einen halben Ton erniedriget werden kann. Ihrer Ordnung nach stehen sie also:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
b.	es.	as.	des.	ges,	ces.	fes.

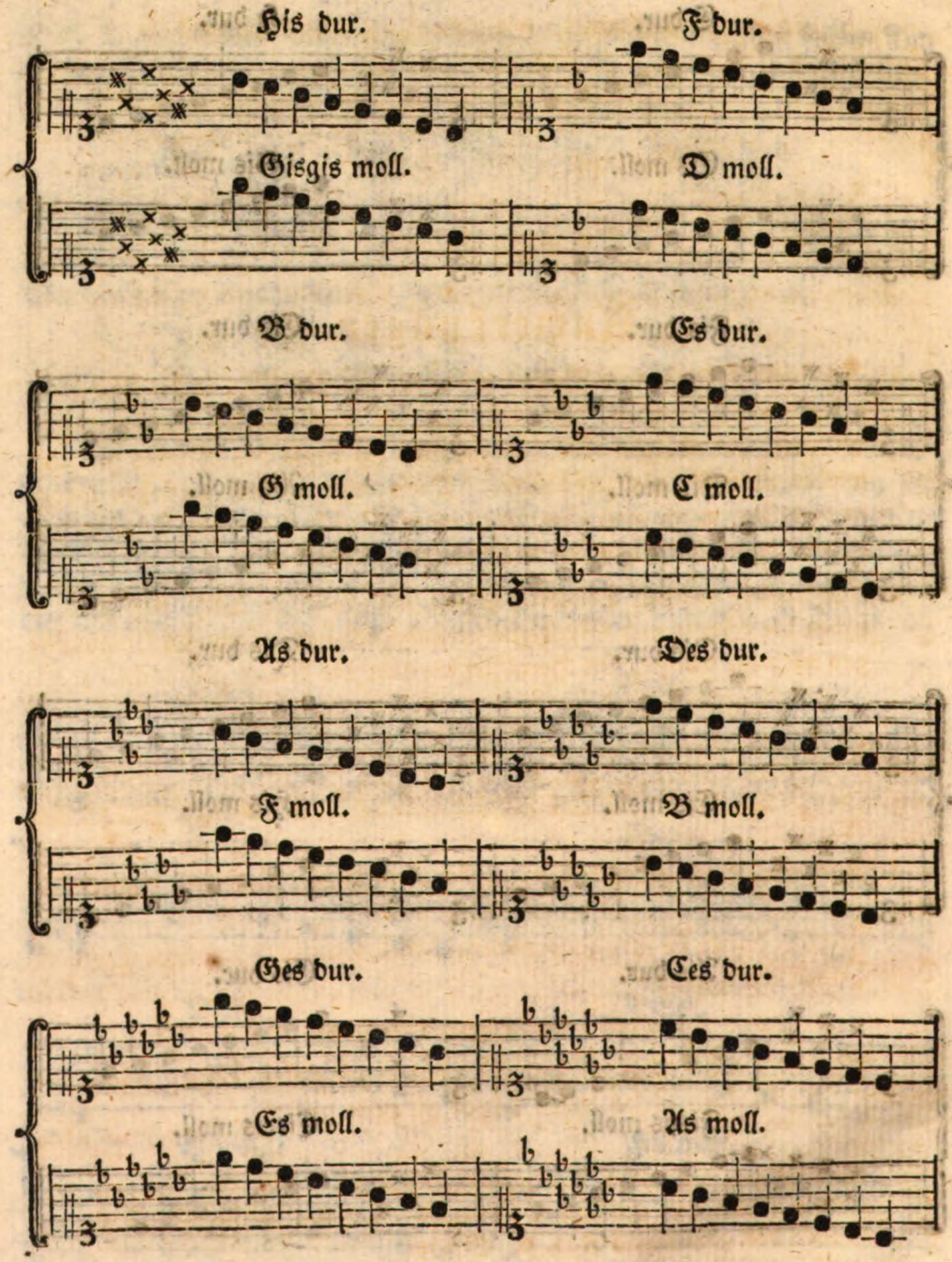
Da aber die Exempel in Noten eine Sache deutlicher machen, so erachte ich es für nöthig, den Anfängern zum Besten die ordentliche Bezeichnung der Tonarten herzusetzen. Es haben aber allemal, wie man aus nachstehender Vorstellung sehen wird, zwey Tonarten einerley Bezeichnung, als: G dur und E moll; D dur und H moll 2c. wobey man noch dieses zu merken hat, daß C dur und A moll in ihrer Bezeichnung weder Kreuz noch Be haben.



E dur

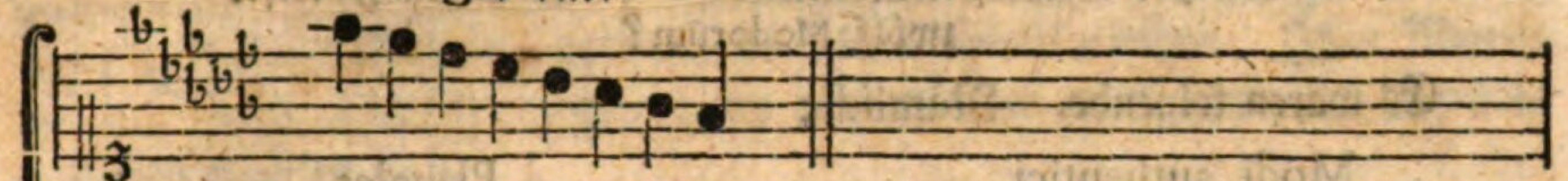

E dur.
H dur.
Cis moll.
Gis moll.
Fis dur.
Cis dur.
Dis moll.
Ais moll.
Gis dur.
Dis dur.
Eis moll.
His moll.
Ais dur.
Eis dur.
Fisfis moll.
Ciscis moll.

His dur,

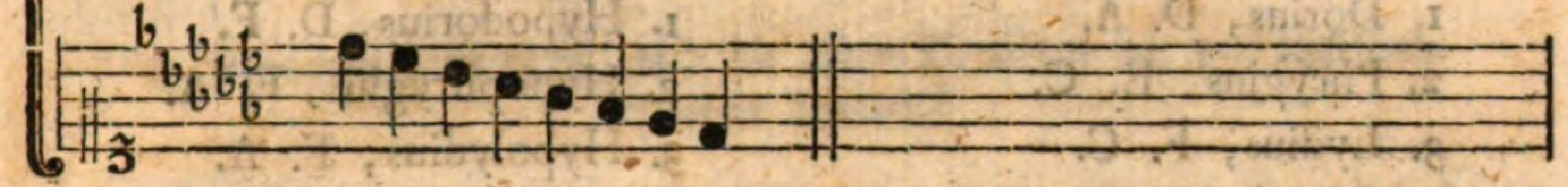

His dur.
F dur.
Gisgis moll.
D moll.
B dur.
Es dur.
G moll.
C moll.
As dur.
Des dur.
F moll.
B moll.
Ges dur.
Ces dur.
Es moll.
As moll.

Fes dur,

Fes dur.



Des moll.

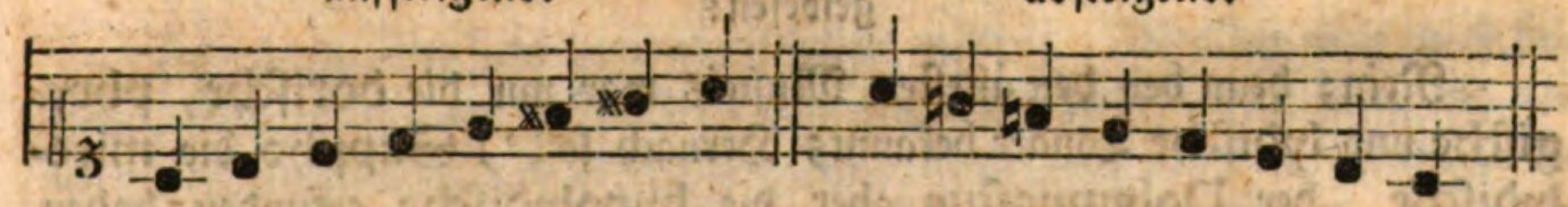


Anmerkungen.

1. Alle diese Kreuze und Been, die vorne am Schlüssel in die Vorzeichnung gebracht werden, betrachtet man als **wesentliche Versetzungszeichen**, die übrigen aber, welche man im Laufe des Stückes hin und wieder antrifft, als **zufällige**. Diese letztern aber entstehen insgemein daher, wenn man nämlich in einem Stücke von einem Tone in den andern ausweicht, welches **moduliren** genennet wird.

2. Wegen der weichen Tonarten nehme man wohl in Acht, daß in denselben die **Sexte** und **Septime** veränderlich sind; denn im Hinaufsteigen wird die **große**, im Herabsteigen aber die **kleine** gebraucht. z. E.

aufsteigend. absteigend.



8. Nun möchte ich gerne wissen, ob die alten Musici auch ihre eigenen Tonarten gehabt hätten?

Freylich hatten sie ihre sogenannten Modos musicos, welche heute zu Tage **Tonarten** heißen.

9. Wie viel waren derselben?

Eigentlich nicht mehr als **zwölfe**; davon die ersten **sechs**: Modi authentici; die übrigen **sechs** aber: Modi plagales hießen. [3])

10. Welches

3) Herr Mattheson nennet die authentischen die selbstständigen; die plagalischen aber, die geborgten Tonarten. s. dessen vollkommenen Kapellmeister, des 3ten Theils Kap. 20. S. 298.

10. Welches waren die Namen einer jeden Gattung dieser zwölf Modorum?

Es waren folgende. Nämlich:

Modi authentici.	Plagales.
1. Dorius, D. A.	1. Hypodorius, D. F.
2. Phrygius, E. C.	2. Hypophrygius, E. A.
3. Lydius, F. C.	3. Hypolydius, F. A.
4. Mixolydius, G. D.	4. Hypomixolydius, G. D.
5. Æolius, A. E.	5. Hypoæolius, A. F.
6. Ionicus, C. G.	6. Hypoionicus, C. G.

Merke. Die plagalischen erhalten ihre Namen von den authentischen Modis, indem sie das Wörtgen: hypo (unter) vor dieselben setzen. Die dabey stehenden Buchstaben zeigen ihre Töne an.

11. Wer hat solche Modos erfunden?

Dieses kann man nicht zuverläßig wissen, weil man in den ältern musikalischen Schriftstellern wenig oder gar nichts von dem Erfinder antrifft. [4])

12. Sind aber die sämmtlichen Modi zu allen Zeiten bekannt gewesen?

Nein; denn bey den ältesten Musicis war nur die dorische, phrygische und lydische Tonart bekannt; Hernach soll [5]) Sappho die mixolydische, der Polymnastus aber die hypolydische erfunden haben. Nachhero sind bey den Griechen vorstehende 12 Modi oder Tonarten bekannt und

4) Die Modi haben zwar ihre Namen, von verschiedenen Völkern bekommen, z. E. Dorius von den Doriern, einem griechischen Volke; Phrygius von den Phrygiern u. s. w. aber nicht in der Absicht, als ob sie diese Modos erfunden hätten, sondern weil sie dieselben vor andern nach ihrem Temperamente geliebet, und sich besonders daran ergötzet haben.

5) Man merke sich dieß Wörtgen: soll, als welches keinesweges eine Gewißheit anzeigt, sondern nur eine bloße Möglichkeit der geschehenen Sache voraussetzt, übrigens aber die Sache in ihrer ersten Ungewißheit läßt. Ich muß dieses hinzufügen, damit es nicht scheine, als wollte ich mir selbst widersprechen, indem ich kurz vorher (Fr. 11) gesagt habe, daß man von dem eigentlichen Erfinder der Modorum NB. nichts zuverläßiges wisse.

und im Gebrauche gewesen. [6]) Man zählte auch zu den vorigen 12, noch zwey unächte Modos, welche man Modi spurii nannte. Ihre Namen waren: Iastius und Hypoiastius, die aber mit der ionischen und hypoionischen einerley sind.

13. Kommen denn nicht auch die alten Tonarten mit den unsrigen neuern überein?

Dieses kann nicht von allen gesagt werden. Denn eigentlich davon zu reden, so kann man nur, was den Namen betrifft, die ionische und äolische Tonart mit unserm C dur und A moll aus der Ursache für übereinstimmend halten, weil in denselben der Sitz des halben Tons eben so, wie bey unserm C* und A^b befindlich ist. Wenn aber der Herr v. Mattheson [7]) die alten Namen der Tonarten gebraucht, und z. E. bey C* setzt: modus ionicus; bey D^b: dorius; und bey E^b: phrygius; so hat er nur damit den Ort bemerken wollen, wo die alten Modi gesessen haben: imgleichen daß ein gelehrter Tonkünstler dergleichen Namen nicht gar vergessen soll. [8])

14. Muß denn einer, der sich heutiges Tages der Musik befleißiget, eine Erkänntniß von den alten Modis musicis haben?

Ja; und zwar um zweyer Ursachen willen. Nämlich man muß solches wissen, erstlich der Historie wegen, daß man darinn nicht ganz und gar unwissend sey, sondern erforderlichen Falls Rede und Antwort davon geben könne; zweytens muß ein Mensch, der sich die Musik überhaupt, besonders aber das Clavier, zu seinem Hauptzweck erwählet hat, eine hinlängliche Erkänntniß davon zu erlangen sich bestreben, weil man noch heute zu Tage viele Choralgesänge in der Kirche hat, welche nach alten Modis gesetzt sind. Wer also einem solchen Liede sein gehörig Recht thun will, der muß nothwendig den Modum und dessen Eigenschaft wissen, sonst würde er überall seine Unwissenheit in diesem Stücke verrathen.

6) s. M. Adlungs Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit. S. 153.

7) z. E. im Orchestre P. I. S. 240. it. 236. 239.

8) s. Adlungs Anleitung. S. 220.

15. Kann ich nicht einige Beyspiele von solchen nach alten Modis gesetzten Kirchengesängen angeführt bekommen?

Damit kann gleich gedienet werden. z. E. auf den Modum doricum sind folgende Kirchengesänge gerichtet Als:

1. Wir gläuben all an einen Gott, Schöpfer ꝛc.
2. Vater unser im Himmelreich.
3. Christ lag in Todesbanden.
4. Mit Fried und Freud ich fahr dahin.
5. Jesus Christus unser Heiland, der von uns.
6. Christ unser Herr, zum Jordan kam.
7. Durch Adams Fall ist ganz verderbt.

Auf den Modum phrygium sind gesetzt:

1. Da Jesus an dem Kreuze stund.
2. Es woll uns Gott genädig seyn. ꝛc.

Auf den Modum mixolydium ist der Gesang gerichtet:

Es ist das Heil uns kommen her.

Doch ich breche hier ab, und verweise die Lehrbegierigen auf **Walthers** musikalisches Lexicon, da man unter jedem Modo die dahin gehörigen Kirchenlieder, und von einem jeden dieser zwölf Modorum hinlängliche Nachricht, und auch in den Kupfertabellen Exempel findet. Nächst diesem kann Herr **Sorgens** Vorgemach nützliche Dienste leisten, allwo die sämmtlichen Modi im XI. Kapitel des ersten Theils von §. 7. bis §. 20. kurz und deutlich erkläret sind. In den Kupfertabellen dieses Buchs findet man ebenfalls von einem jeden Modo Exempel in Noten.

Das einzige erinnere ich hier noch, daß man die alten Modos musicos nicht für unnöthige Grillen halte, und als ein Hirngespinst des Alterthums ansehe, das zu nichts tauglich wäre; denn sie haben ihren Nutzen, wenn es gleich nicht von allen Musicis erkannt wird.

Das zehente Kapitel.
Von den Manieren.

1. Was sind Manieren?

Vermöge des ersten Begriffes, den man von diesem Worte hat, ergiebt sich, daß solche nichts anders sind, als gewisse Zierrathen, welche bey manchen Noten so wohl im Singen, als im Spielen, bald langsamer, bald aber geschwinder angebracht werden, um dadurch einem Gesange seine rechte Annehmlichkeit zu geben.

2. Was ist bey den Manieren zu beobachten?

Es kömmt dabey vornehmlich darauf an, daß man 1) wisse, wie dieselben bey den Noten, wo sie angebracht werden sollen, bezeichnet werden, und 2) was man sich dazu für Zeichen bedienet.

3. Wie mancherley Gattungen sind die Manieren?

Man kann sie füglich in zwey Gattungen eintheilen, nämlich, in Singmanieren und Spielmanieren, wobey jedoch noch zu erinnern ist, daß es einige Hauptmanieren [1]) giebt, welche sich so wohl im Singen, als auch auf den meisten Instrumenten, ausüben lassen.

4. Welches sind dieselben?

Es sind folgende:

1. Die Bebung.
2. Der Accent oder der Vorschlag u. Nachschlag.
3. Der Triller.
4. Der Mordent.

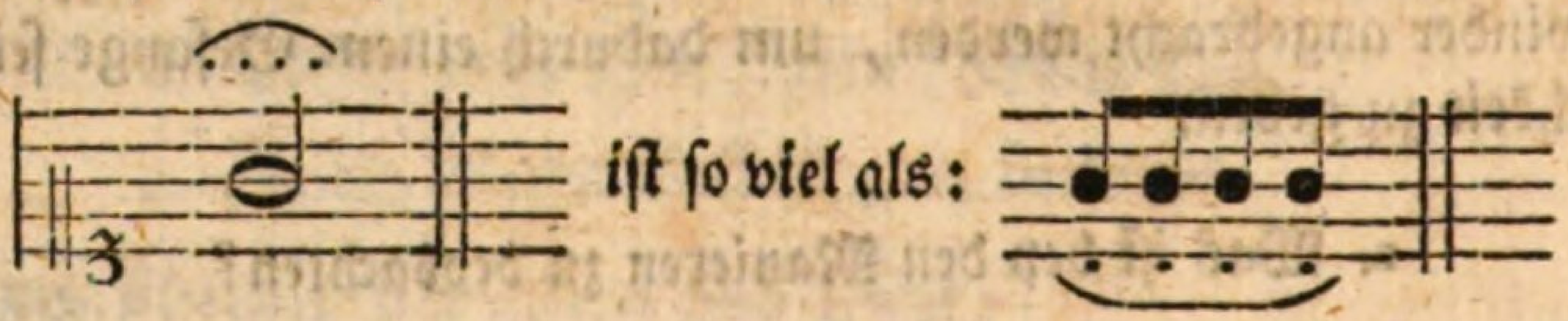
1) Diese Hauptmanieren werden sich in meine Einleitung am besten schicken. Man behält sich aber vor, die übrigen Manieren in den musikalischen Unterweisungsstunden mündlich zu lehren.

5. Was ist nun die Bebung für eine Manier?

Die Bebung, oder auch Schwebung, welche die Italiener tremolo nennen, ist eine abwechselnde Bewegung der Stimme auf einem gewissen Tone, welcher auf besenteten Instrumenten vermittelst der Fingerspitzen, im Singen aber vermittelst des Athems geschieht.

6. Wie wird diese Manier bezeichnet?

Das Zeichen dieser Manier ist gewöhnlichermaßen dieses, daß man nämlich allezeit so viele Punkte über die Noten setzt, als Bewegungen gemacht werden sollen. z. E.



Ihre Wirkung läßt sich in Noten nicht vorstellen.

7. Worinn besteht der Accent?

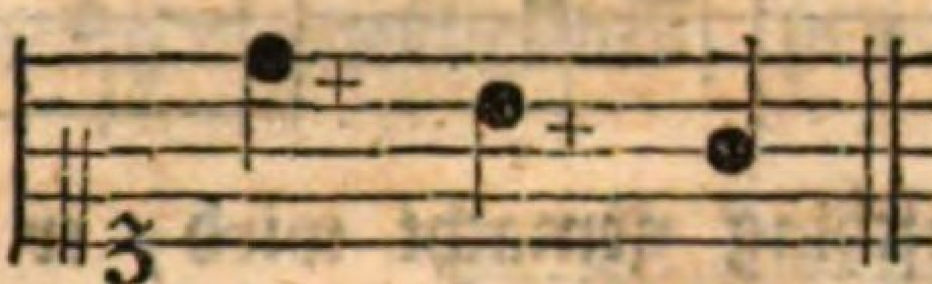
Derselbe besteht in der Aufhaltung einer Note durch eine vorhergehende, oder in der Aufhebung derselben durch eine folgende: Jenes heißt ein **Vorschlag**, dieses ein **Nachschlag**.

Der **Vorschlag** kann **steigend** und **fallend** angebracht werden; dabey aber ist noch zu merken, daß solches nicht allein stufenweise oder angeschlossen, sondern auch springend geschehen kann. Steigend wird er gemacht, wenn man denselben von unten auf; **fallend** aber, wenn er von oben nach unten angebracht wird. Stufenweise geschieht der Vorschlag, wenn die Ausübung mit dem nächsten an der Hauptnote liegenden Tone; springend aber, wenn sie mit einem entfernten Tone geschieht. Exempel davon werden im Folgenden vorkommen.

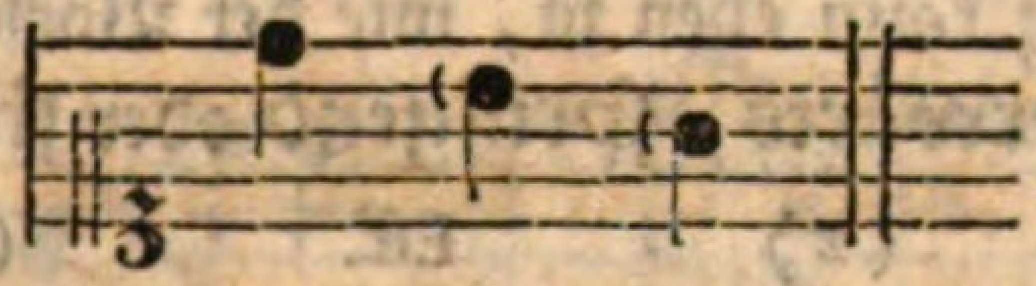
Den **Vorschlag** kann man füglich in den **geschwinden** oder **kurzen**, und in den **langsamen** oder **langen** eintheilen. Seine Bezeichnung geschieht entweder durch gewisse Zeichen, oder durch kleine Hülfsnötchen; wiewohl die erstere Art nicht viel mehr gebräuchlich ist, es wäre denn, daß man sich etwa nur bey den allerkürzesten Vorschlägen derselben bedienen wollte.

Man

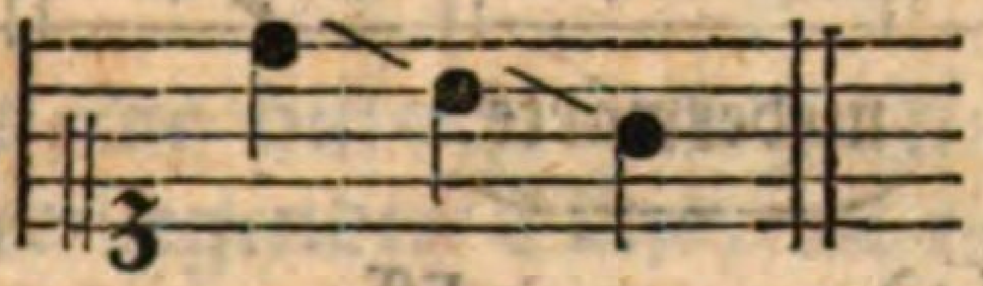
Man gebrauchte ehedessen zu Bezeichnung des Vorschlages bald ein einfaches Kreuz, wie z. E.


die Wirkung ist folgende:

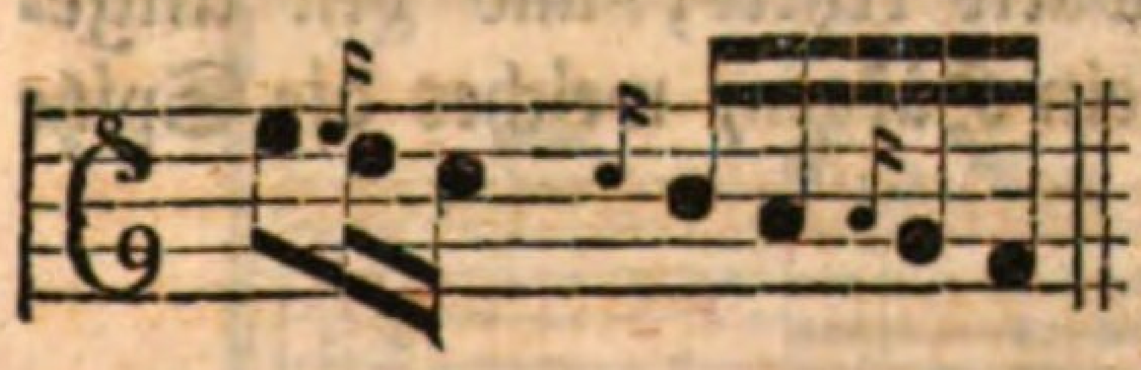
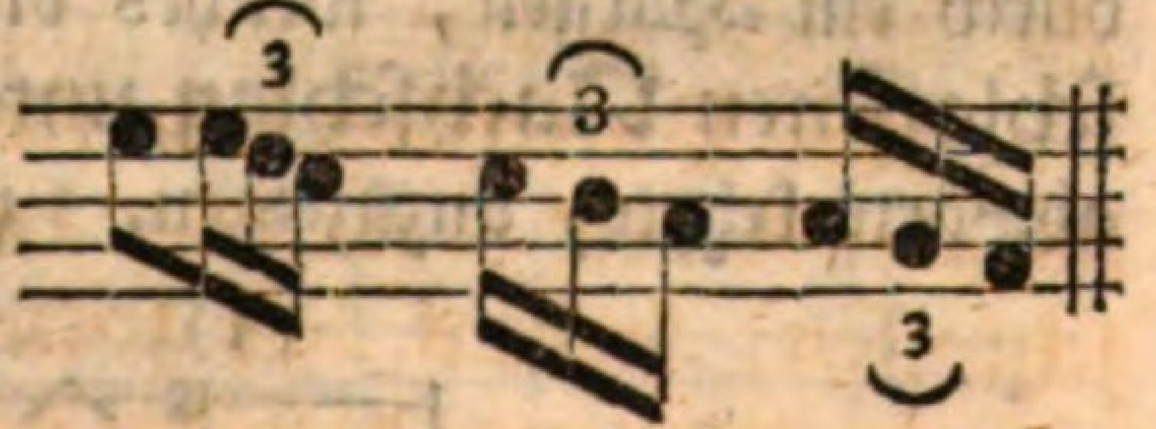
Bald bediente man sich eines kleinen Häkgens, welches vor die Note gesetzt wurde. z. B.



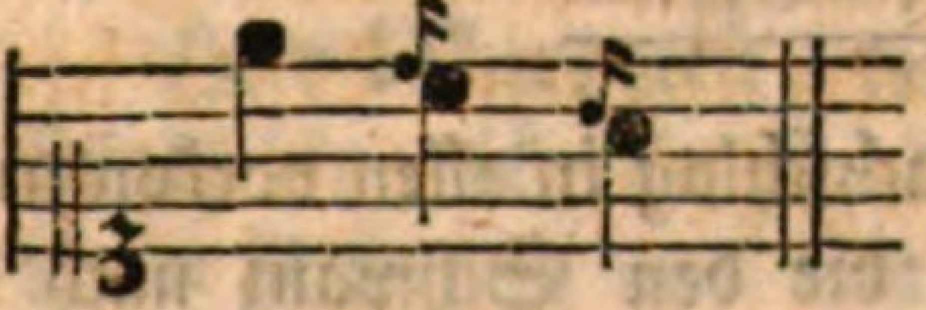
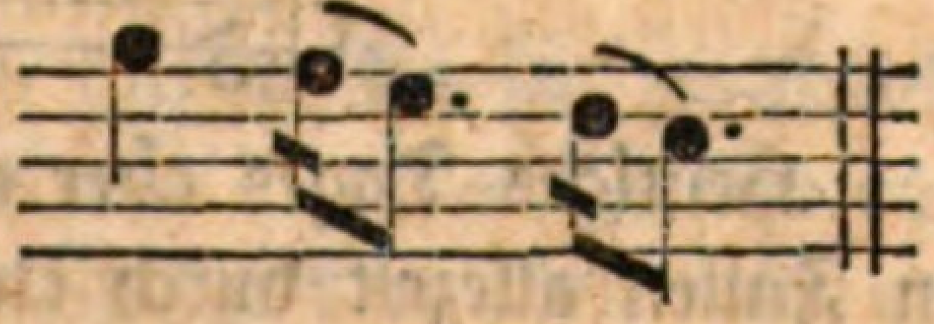
Bald setzte man auch einen kleinen schrägen Strich über zwey Noten. z. E.



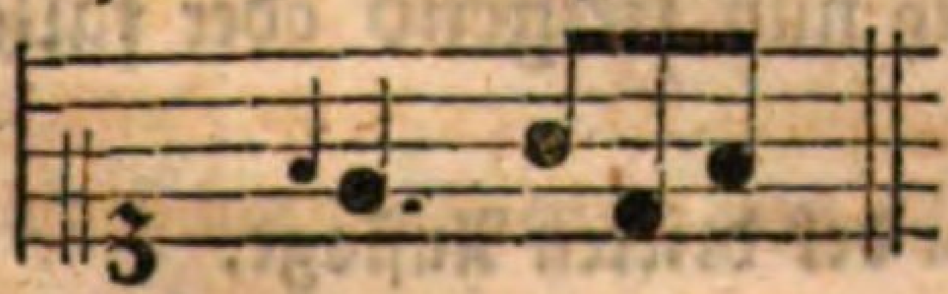
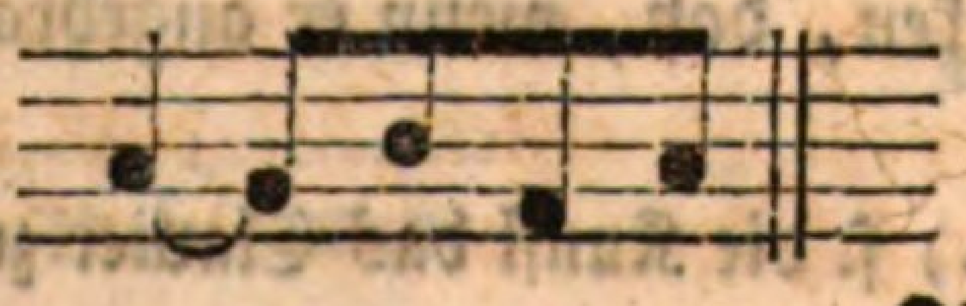
Diese Bezeichnung ist aber nicht mehr gar zu üblich, und ist nur deswegen hierher gesetzt, daß, wenn sie allenfalls in musikalischen Sachen vorkommen sollte, ein Anfänger wisse, was damit gemeynet sey. Itzt bedienet man sich dazu lieber kleiner Hülfsnötchen statt voriger Zeichen. Z. B. der geschwindere oder kurze Vorschlag wird allezeit mit einem Sechzehn- oder Zwey und dreyßigtheile angezeiget. Als:


welches also vorgetragen wird.


Imgleichen:


welches folgenden Effect hat.


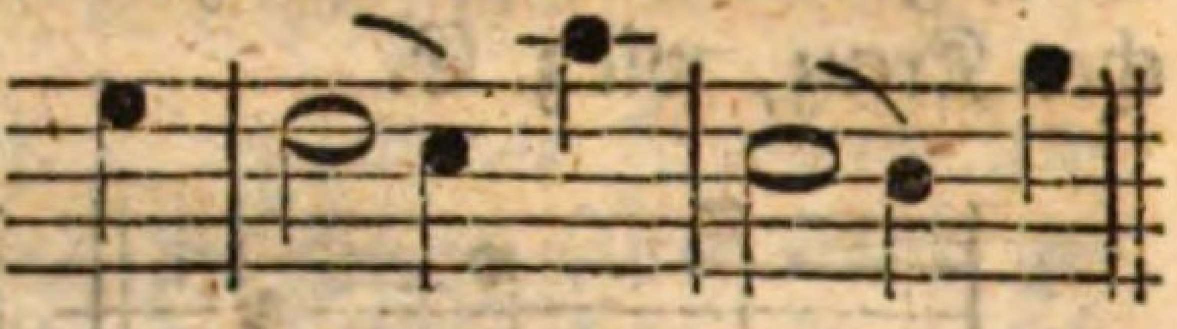
Der langsamere, oder lange Vorschlag pflegt mit einem Achttheile, Viertheile, oder auch mit einer halben Note, seinem Werthe nach, angedeutet zu werden. z. E.


wird so vorgetragen.


Oder:

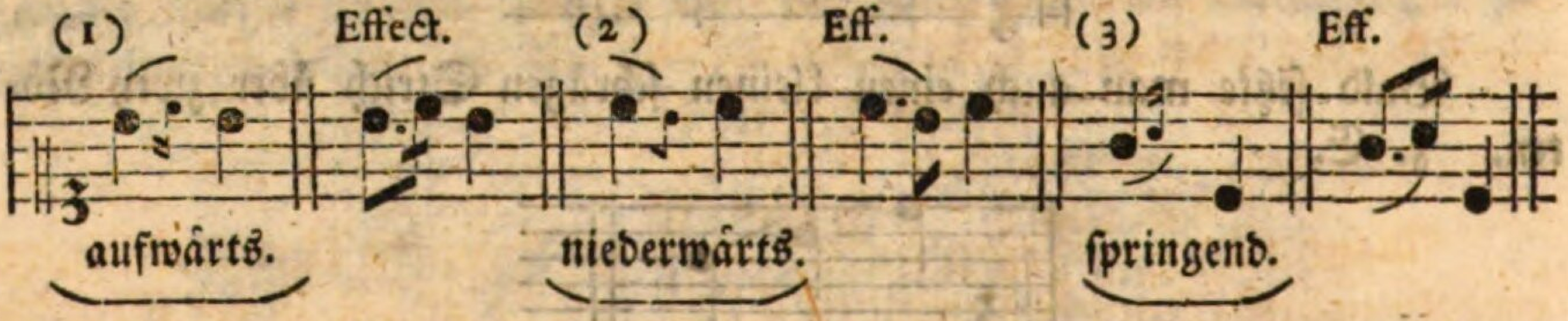
Oder:

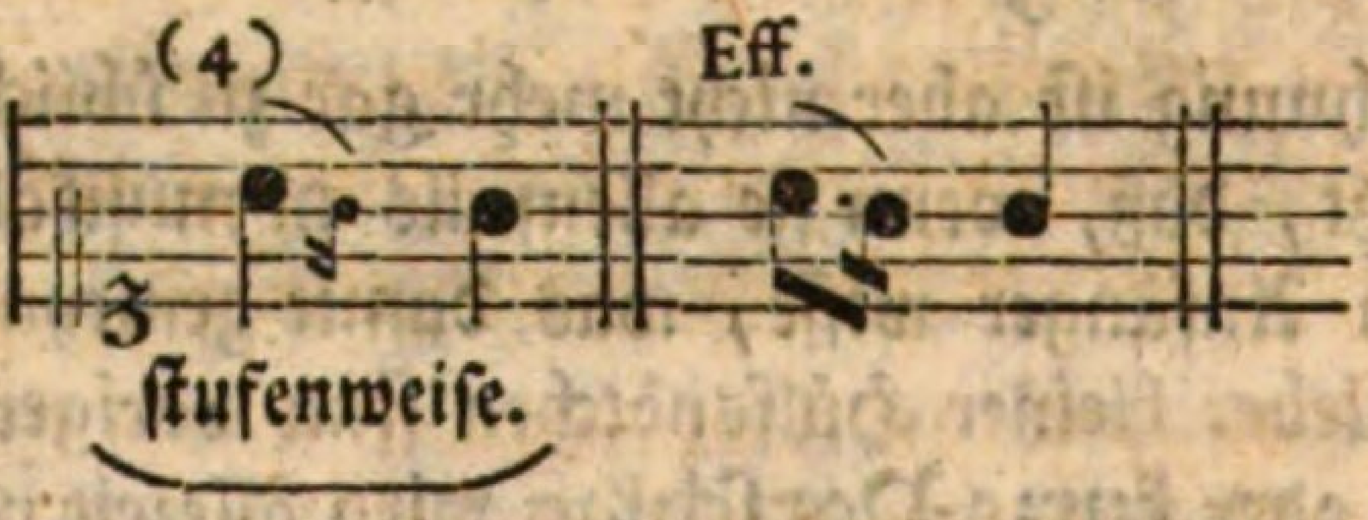
welches also executirt wird.



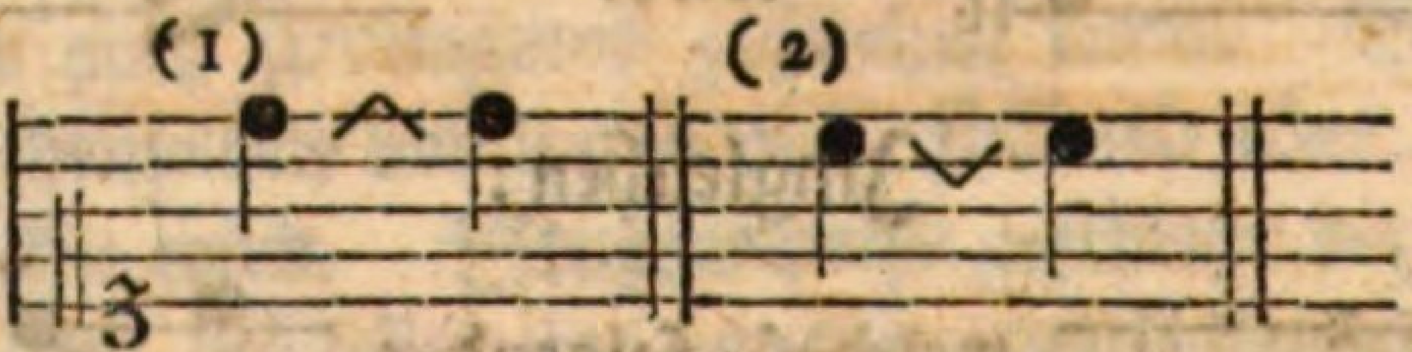
Merke: Die Note, womit ein Vorschlag gemacht wird, er mag lang oder kurz, angeschlossen, oder springend, steigend oder fallend seyn, muß allezeit auf die Zeit der Hauptnote kommen. [a])

Der **Nachschlag** kann eben so, wie der Vorschlag, gemacht werden, nämlich **auf- und niederwärts, springend** oder **stufenweise.** z. E.





Den angeschlossenen **Nachschlag** über sich pflegte man ehedessen durch ein Häkgen, welches die Spitze aufwärts kehrte; und den angeschlossenen **Nachschlag** unter sich durch ein Häkgen, welches die Spitze abwärts kehrte, anzuzeigen. z. E. n. 1. 2.

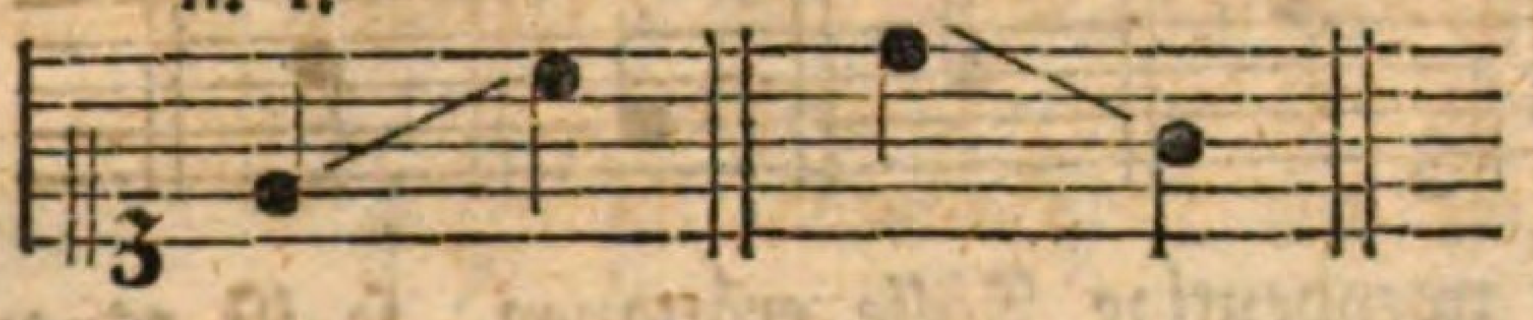


Heutiges Tages aber wird dergleichen Nachschlag in allen vorkommenden Fällen allezeit durch kleine Hülfsnötchen, die den Schwanz nach der Hauptnote kehren, vorgestellt, wie kurz vorher bey (1) (2) (3) und (4) zu sehen. Noch besser aber ist es, solche ordentlich, so wie er gemacht werden soll, auszuschreiben. Von dem springenden **Nachschlage** ist zu merken, daß, wenn er angebracht wird, es sey nun steigend oder fallend, der

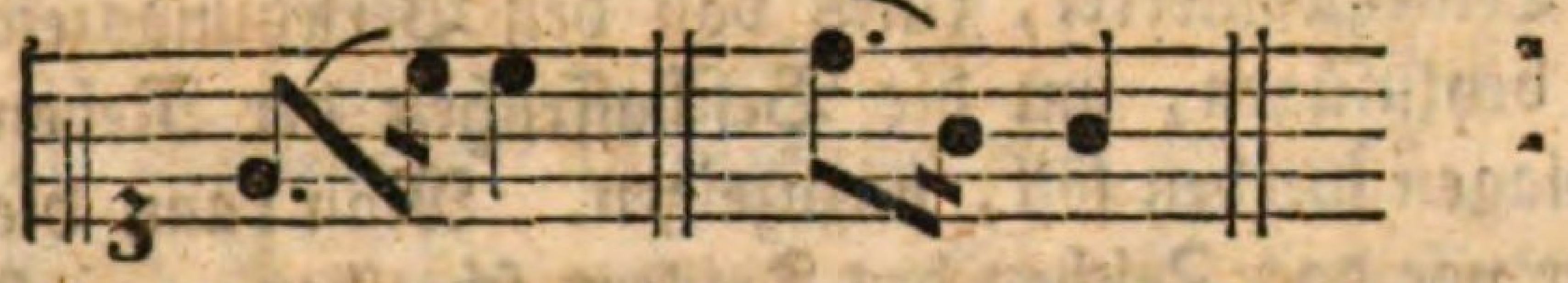
a) s. die Kunst das Clavier zu spielen. S. 22. der dritten Auflage.

der Sprung allemal in die folgende Note geschieht. Dieser springende Nachschlag wird entweder mit einem Striche bemerket, wie bey n. 1; oder ordentlich ausgeschrieben, so wie er soll gemacht werden, wie bey n. 2.

n. 1.

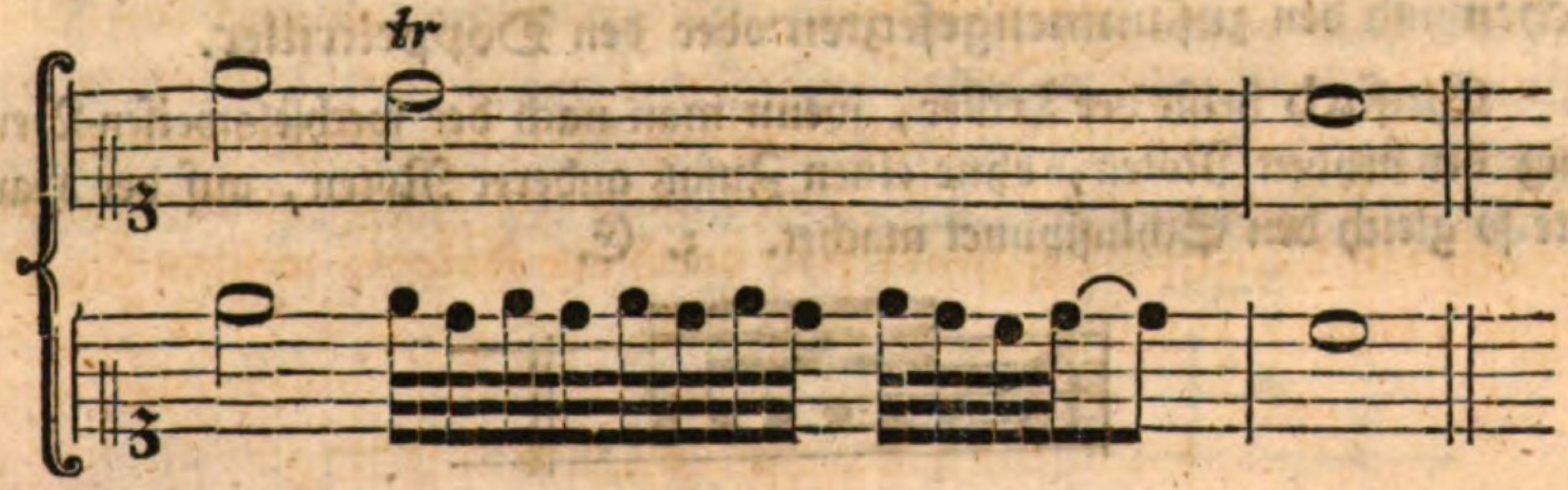


n. 2.



8. Was ist nun ein Triller?

Nichts anders, als eine hurtige und geschwinde Umwechselung zweyer neben einander liegenden Töne, welche allezeit in der Secunde über dem Hauptton angefangen, und ehe man auf derselben schließet, eine Note aus der nächsten untern Stufe entlehnet, und endlich beym Schlußpuncte mit einem gewissen Nachdrucke geendiget wird. z. E.



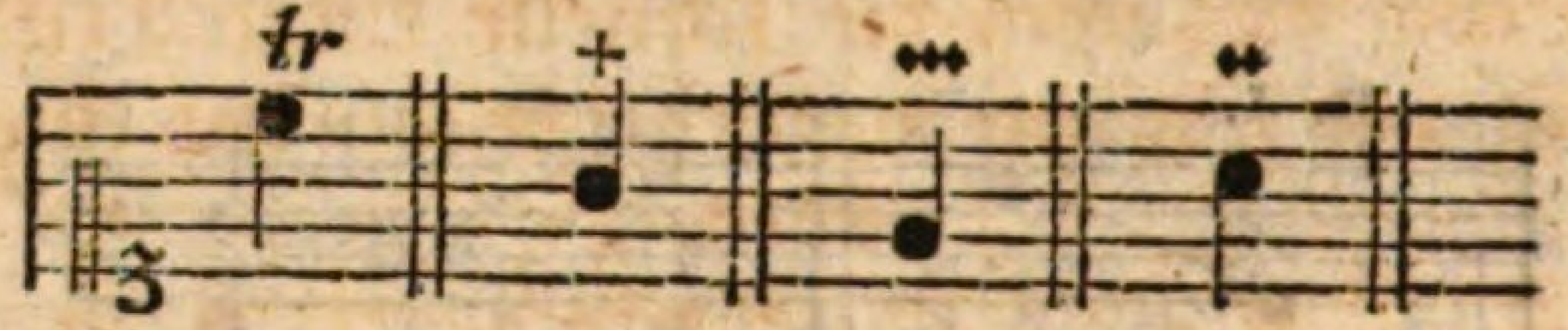
Herr Marpurg, dessen Spuren ich in diesem Kapitel meistentheils gefolget bin, schreibt von dieser Manier folgendes: „Der Triller nimmt „seinen Ursprung aus dem angeschlossenen Vorschlage von oben nach unten, „und ist folglich nichts anders, als eine Reihe in der größten Geschwindig„keit hintereinander wiederholter fallender Vorschläge. ——— Diese Ma„nier ist die prächtigste und dabey die schwerste unter allen. ³)

9. Wie

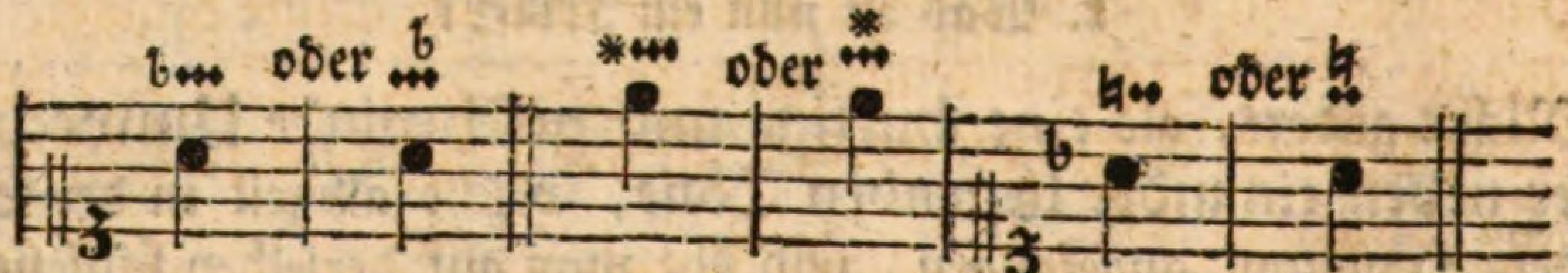
3) s. die Anleitung zum Clavierspielen. S. 53. §. 1. u. 2.

9. Wie wird ein Triller bezeichnet?

Dazu kann man sich entweder der beyden Buchstaben tr, oder eines einfachen Kreuzes, oder eines m oder n bedienen. z. E.



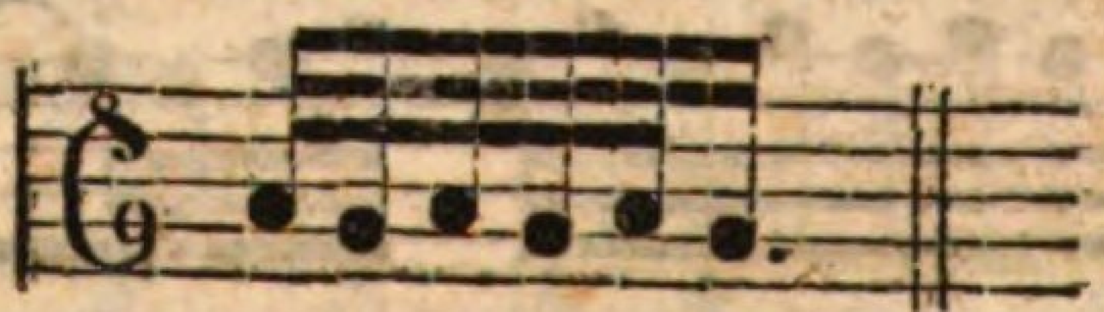
Wenn sich zweydeutige Fälle eräugnen, so ist es gut, dem Zeichen, welches den Triller bemerket, eines von den Versetzungszeichen nämlich: ✕, b, oder ♮, beyzufügen, um die Beschaffenheit der Nebennote, womit der Triller geschlagen werden soll, anzuzeigen. Man kann diese Zeichen entweder über oder vor das Zeichen des Trillers schreiben. z. E.



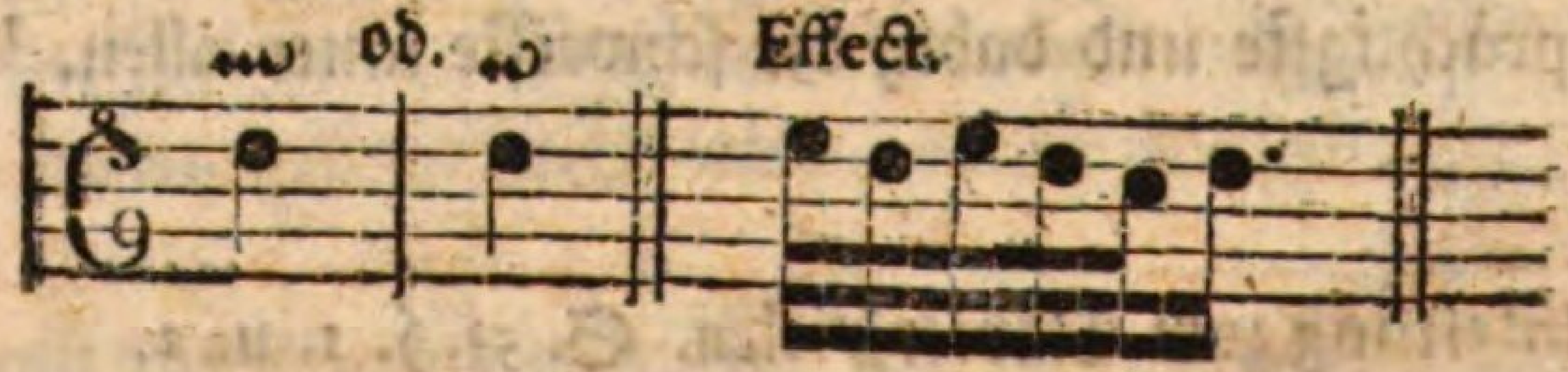
10. Wie vielerley Arten von Trillern giebt es?

Eigentlich nicht mehr als zweyerley Arten; man hat nämlich den einfachen und den zusammengesetzten oder den Doppeltriller.

Einfach heißt der Triller, wenn man nach der wechselsweisen Berührung der beyden Noten, ohne einen Zusatz anderer Noten, auf der Hauptnote so gleich den Schlußpunct machet. z. E.



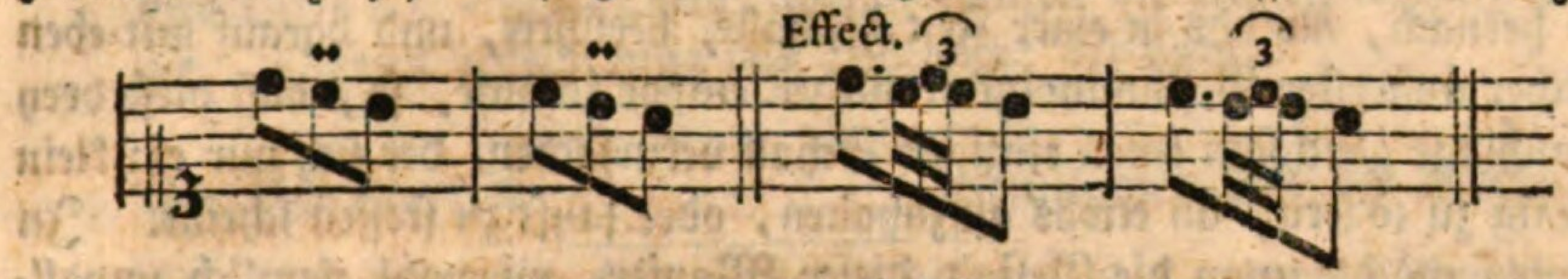
Doppelt oder zusammengesetzt heißt ein Triller, wenn man nach der wechselsweisen Berührung der beyden Noten, annoch eine aus der nächsten Stufe darunter entlehnte Nebennote, vor dem Schlußpunkte geschwinde berühret, welches man einen Nachschlag nennet. Die Bezeichnung desselben, nebst dessen Wirkung ist folgende:



Bey

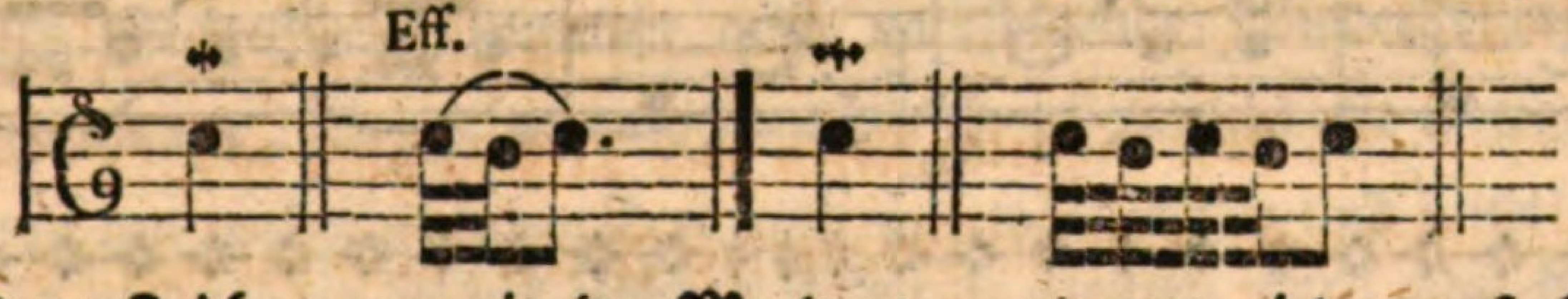
Bey allen Noten des Trillers merke man noch, daß dessen Länge oder Kürze allezeit von dem Werthe der Note entschieden wird, auf welcher die Triller gemacht werden.

Obigen ist noch beyzusetzen der schnelle kurze Triller, welcher ein **Pralltriller** heißt, und folgender maßen geschrieben und effectuirt wird. z. E.

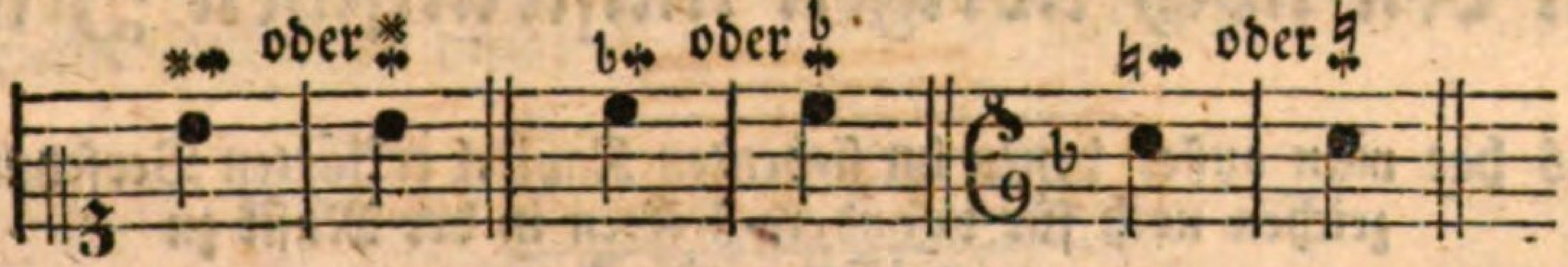


11. Was ist der Mordent für eine Manier?

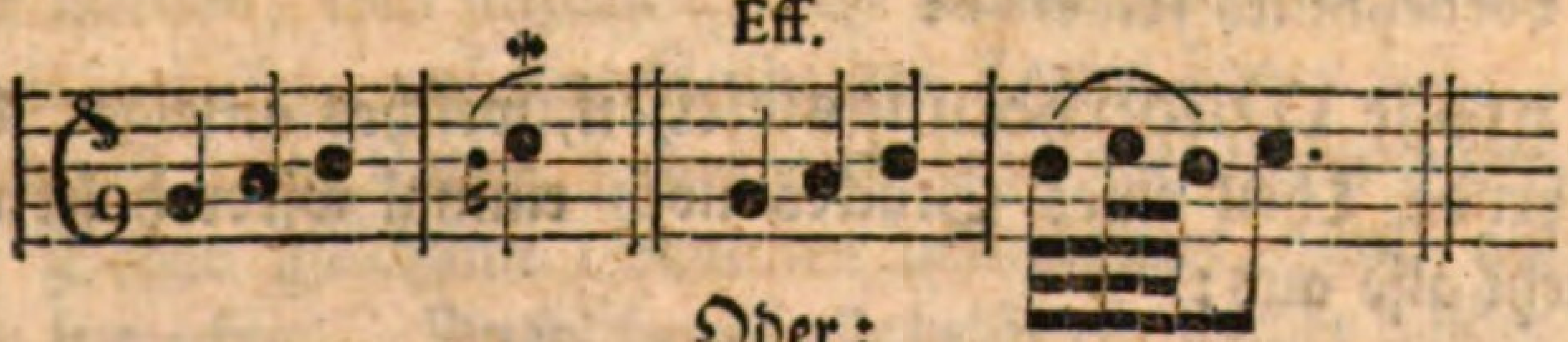
Der **Mordent** ist nichts anders, als die geschwindeste Umwechselung einer Hauptnote mit einer Nebennote aus der nächsten Stufe drunter. Man pflegt ihn in den **kürzern** und **längern** einzutheilen. Wie aber beyde bezeichnet und in Praxi ausgeübet werden, ist aus Folgendem zu ersehen. z. B.



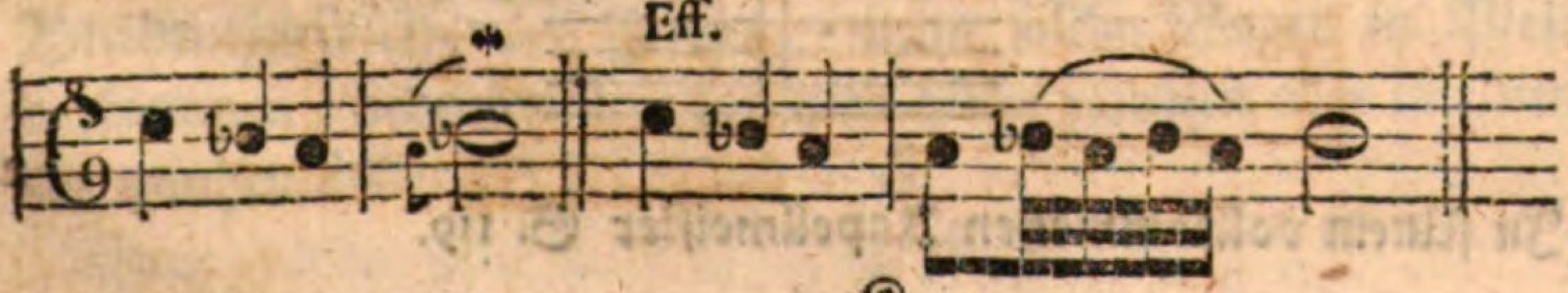
Dem Zeichen, womit der Mordent angedeutet wird, muß ebenfalls, so wie vorher bey dem Zeichen des Trillers geschehen, ein Versetzungszeichen beygefüget werden, wenn die Note, womit er gemacht worden, nicht in dem Verhalte, den sie haben soll, in dem Notenplane vorhanden ist. z. B.



Man findet auch öfters, daß vor dem Mordenten ein Vorschlag hergeht. z. E.

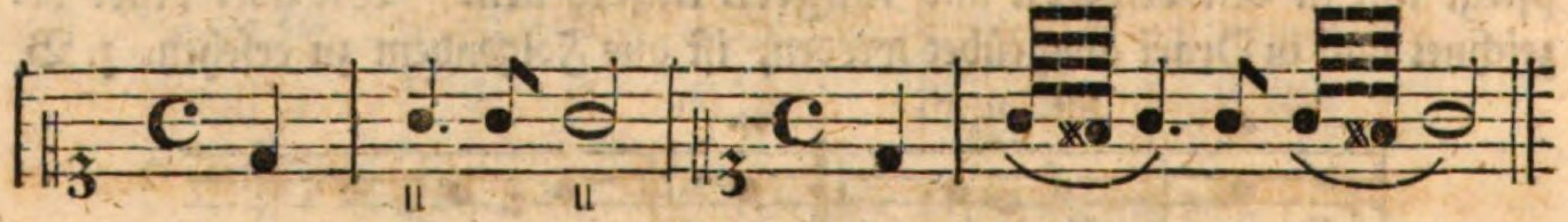


Oder:



Von dem Mordenten hat Herr Mattheson [4]) nachfolgende schöne Anmerkung geschrieben: „Im Spielen kann dieser Zierrath auf verschiedene „Weise angebracht werden; im Singen hergegen nur auf einerley Art, in„dem man den vorgeschriebenen Klang zwar erst, den unterliegenden halben „oder ganzen Grad aber, nach Maaßgebung der Tonart, auf das schnelle„ste hernach, als obs in einer Zeit geschähe, berühret, und darauf mit eben „solcher äußersten Geschwindigkeit wieder empor kömmt, so, daß diese drey „Anschläge gleichsam einen einzigen Schall verursachen, der sich nur ein klein „wenig zu zögern, an etwas aufzuhalten, oder sanft zu stoßen scheint. In „Noten möchte man die Gestalt dieser Manier, wiewohl ziemlich unvoll„kommen, also vorbilden, wobey die viermal gestrichnen Noten, wegen „ihres geringen Gehalts, nicht mit in die Taktrechnung gebracht sind:

So wirds etwa geschrieben. So wirds ungefähr gesungen.



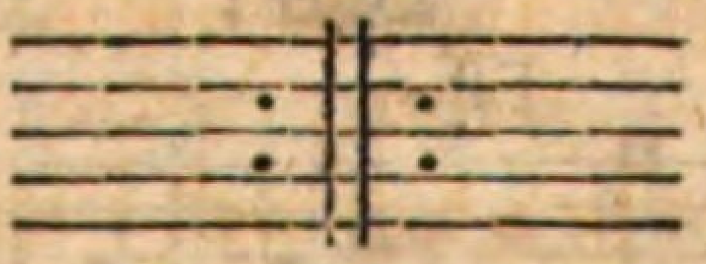
Das eilfte Kapitel.

Von den noch übrigen musikalischen Zeichen.

Was hat man außer denen im siebenten Kapitel erklärten Versetzungszeichen noch für besondere Zeichen in der Musik zu wissen nöthig?

Es sind vornehmlich folgende:

1. Das große Wiederholungszeichen, welches anzeiget, daß der vorhergehende Theil eines Stückes noch einmal wiederholet werden soll. Es sieht also aus:

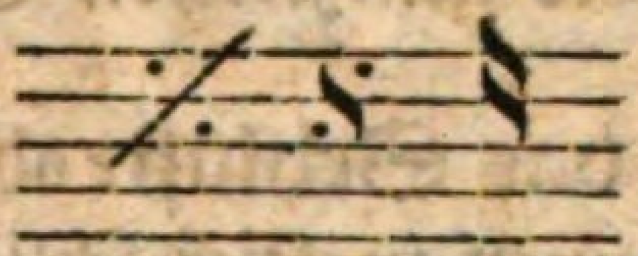


2. Das

4) In seinem vollkommenen Kapellmeister S. 119.

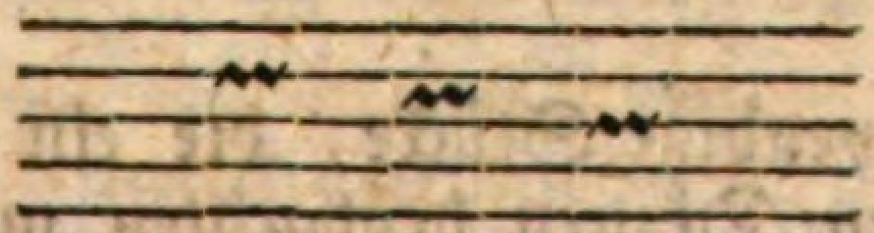
2. Das kleine Wiederholungszeichen, welches also aussieht:

Wobey man zu merken hat, daß dasselbe nur eine Wiederholung etlicher Takte aus einem Theile, wohin nämlich die Punkte weisen, anzeiget. Oefters schreibt man das Wörtgen: *bis* dazu.

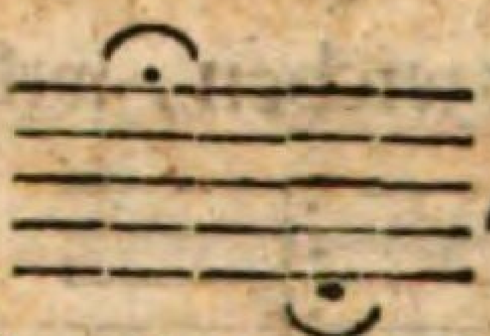
3. Der Rückweiser  womit man von der Note, wobey ein Zeichen von solcher Art steht, auf eine andere vorhergehende, die ebenfalls damit bezeichnet ist, verwiesen wird, um bey dieser wieder anzufangen. Dieses Zeichen wird auch in Fugen und canonischen Compositionen gebraucht, und deutet an, bey welcher Note der, so dem ersten nachsingt, anfangen und aufhören solle.

4. In Singestücken kommen auch nachfolgende Wiederholungszeichen sehr oft vor, als: , welche alle anzeigen, daß man den vorhergehenden Text nochmals wiederholen und unterlegen soll. So vielmal ein solches Zeichen steht; so vielmal wird auch der vorige Text repetirt.

5. Der Custos, mit welchem am Ende einer vorhergehenden Notenreihe, die Stufe der ersten Note der folgenden Notenreihe bemerket wird. Seine Gestalt ist diese:

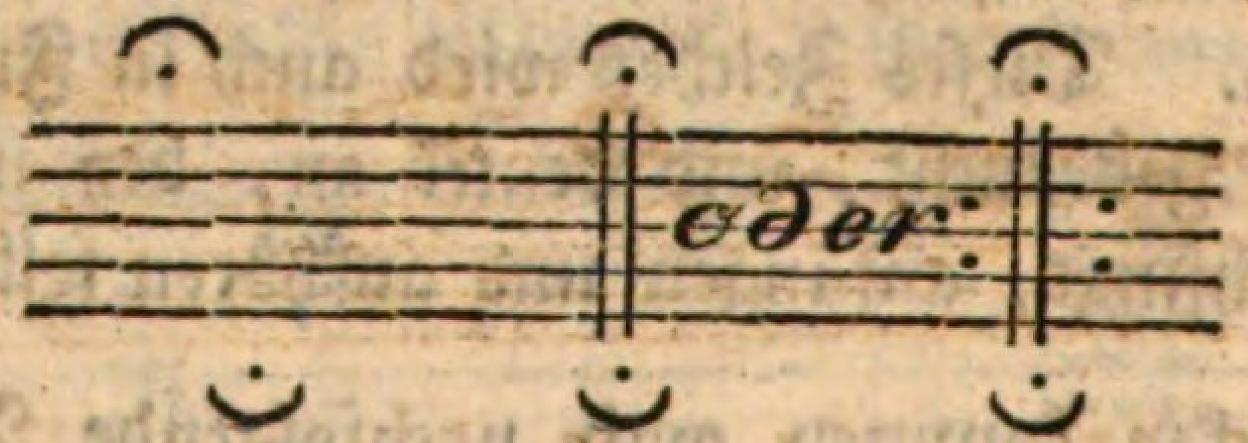


6. Die Bogen, , welche bald über, bald unter die Noten gesetzt werden, und anzeigen, daß man diejenigen Noten, welche der Bogen einfasset, auf eine Sylbe des Textes singen soll. Auch werden manchmal zwey Noten, so auf einer Linie oder Raume befindlich, durch diese Bogen gleichsam zusammen geklammert, und als eine einzige Note betrachtet. In solchem Falle heißt ein solcher halber Bogen: ein **Bindungszeichen**. Ferner, wenn solche Bogen in Violinsachen vorkommen, bedeuten sie, daß man solche schleifen oder in einem Striche machen soll.

7. Das Ruhezeichen , welches zu verschiedenen Absichten gebraucht wird. Man bedienet sich dessen vornehmlich

α. zu Bezeichnung einer Fermate;
β. zur Anzeige einer Cadenz [1]), und
γ. zu Bemerkung des gänzlichen Schlusses eines Stücks.

In diesem letzten Falle heißt es das Schluß- oder Endigungszeichen, und bedeutet, daß alle Stimmen zugleich schließen und aufhören sollen. Alsdenn sieht es also aus:



Das zwölfte Kapitel.

Von einigen nothwendigen Stücken, welche ein angehender Sänger zu beobachten hat.

1. Was sinds für nothwendige Stücke, die ein angehender Sänger vor allen Dingen beobachten muß?

Er muß zuerst seine Stimme wohl observiren, und untersuchen, wie hoch oder tief er mit denselben ohne Zwang kommen kann: Denn wo dieses nicht zum Voraus wohl überleget wird, und einer nur so gerade zu einen Sänger abgeben will, der doch von Natur keine Stimme hat, der würde seine Zeit und Mühe vergebens anwenden, und doch am Ende nichts als Stümperey zum Markte bringen; welches, leider! mehr als zu viel geschieht.

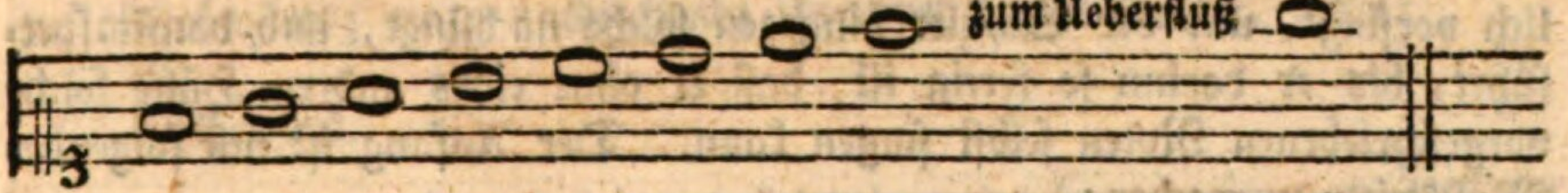
2. Wie

1) Was Fermate und Cadenz sey, suche in der Erklärung der musikalischen Kunstwörter.

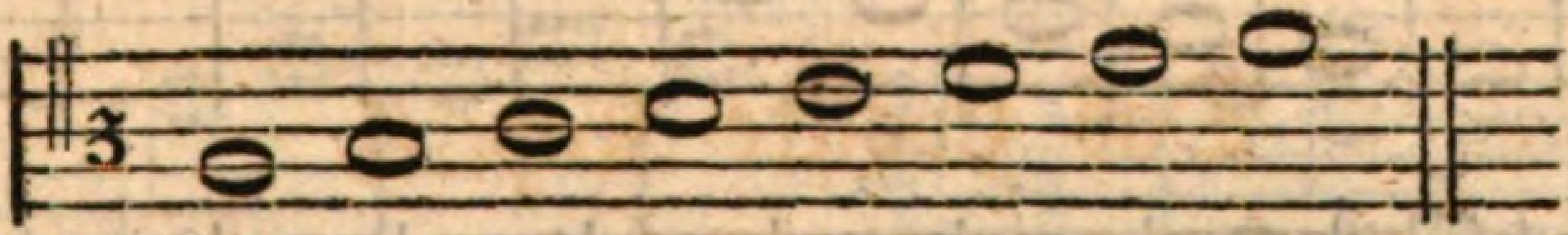
2. Wie hat man solche Untersuchung mit der Stimme anzustellen?

Dieses kann also vorgenommen werden. Einer, der sich der Singekunst befleißigen will, muß nach Beschaffenheit der ihm natürlichen Stimme prüfen, ob er sich zum **Diskant**, **Alt**, **Tenor** oder **Baß** schicket; denn dieses sind die **vier Hauptstimmen** in der Musik. Nun hat eine jede von diesen vier Hauptstimmen ihre besondern Töne, und wenn dieselben von einem, der singen lernen will, **reine** herausgebracht werden können, so kann man ihn vor derjenigen Stimme passiren lassen, die ihm am natürlichsten ist.

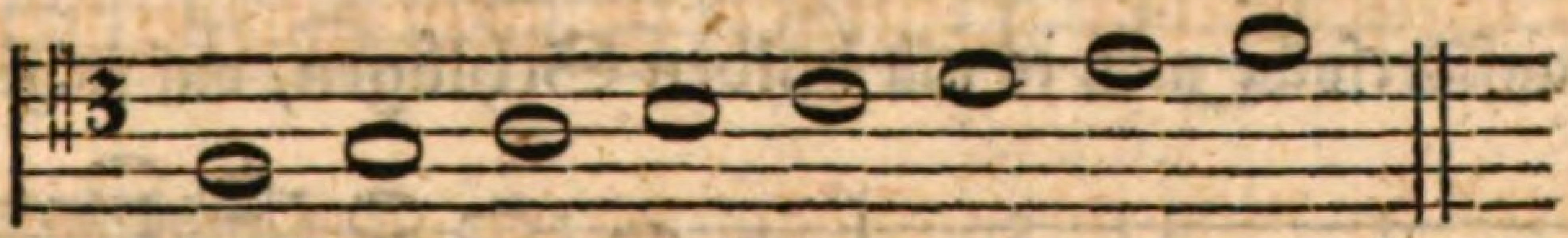
Nach **Niedts** Vorschrift [1]) soll ein **Diskantiste** nachfolgende Octave, nach dem **Chortone**, reine singen können. Als:



Ein **Altiste**, spricht er weiter, kann er folgendes prästiren, so ist er nicht zu verwerfen:



Ein **Tenoriste**, fährt er fort, wird passiren können, wenn seine Stimme dieses reine vorbringen kann:



Von einem **Baßisten** erfordert er endlich, daß solcher mit seiner Stimme folgendes hervorbringen könne.

Ist nun ein Sänger so beschaffen, daß er die Töne einer dieser vier Hauptstimmen reine angeben kann; so ist er gut. Kann er aber noch höher oder tiefer kommen, ohne sich entweder zu überschreyen, oder in sich zu murmeln; so ist es, zumal bey heutiger Praxi, noch besser.

Anmer-

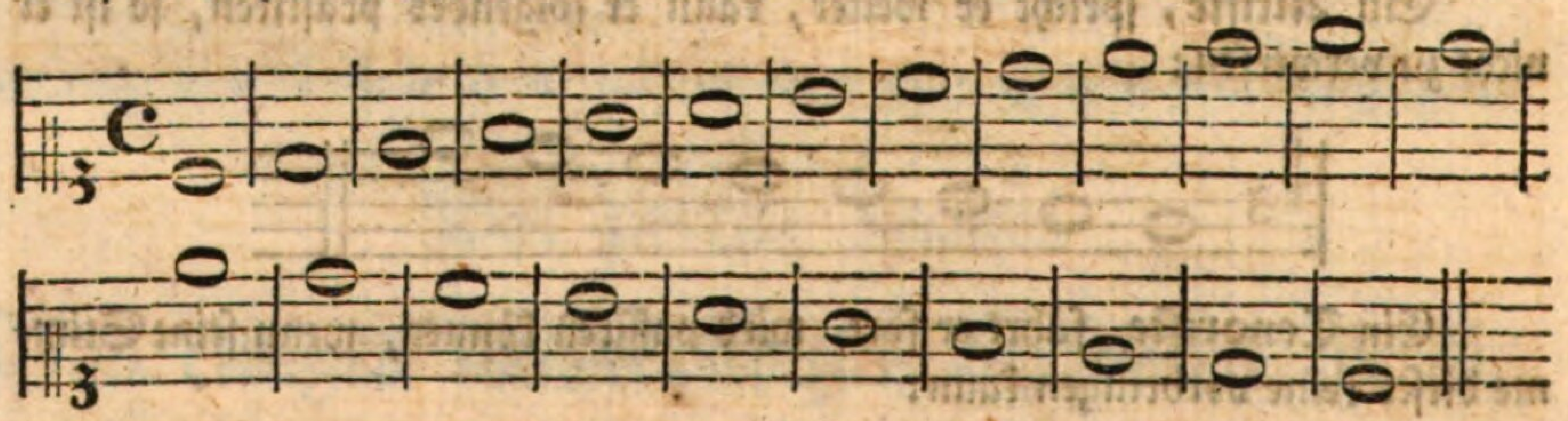
1) In seinem musikalischen A. B. C. S. 28.

Anmerkung.

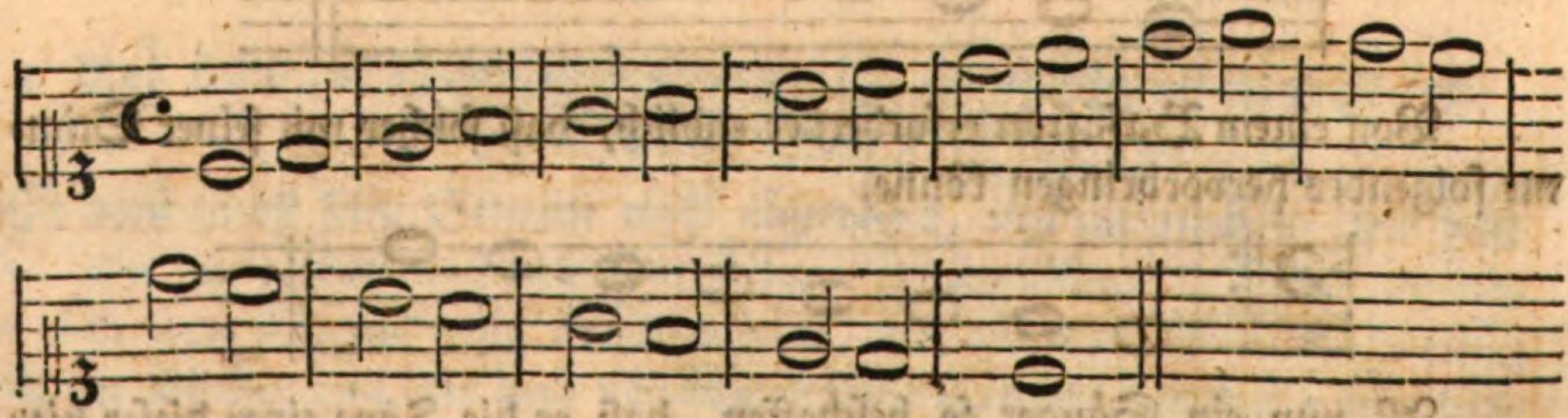
Es wird von einem Diskantisten und Tenoristen; wie auch von einem Altisten, und Baßisten gleiche Höhe und Tiefe erfordert, doch mit dem Unterschiede, daß der Tenor jedesmal eine Octave tiefer als der Diskant, und der Baß eine Octave tiefer als der Alt geht.

3. Was ist nun hiernächst vorzunehmen?

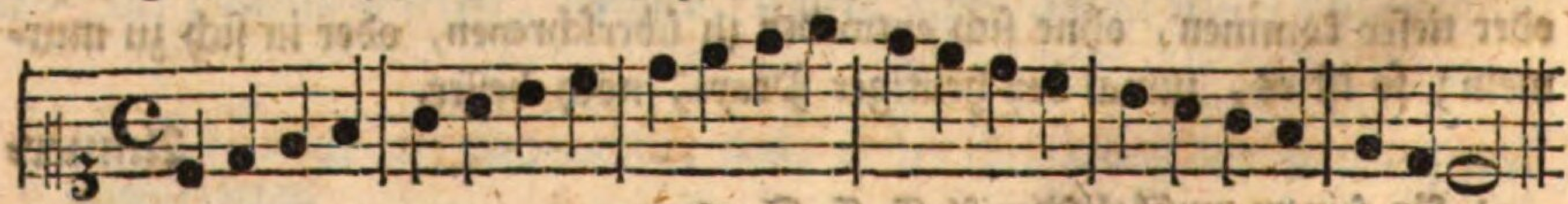
Es wird dieses seyn, daß ein anfahender Singeschüler erstlich die Noten stufenweise, auf und nieder, ohne Text, deutlich lerne singen; welches am bequemsten geschieht, wenn ihm jemand eine Note nach der andern deutlich vorsingt, und der Schüler hingegen solche nachsingt, und damit fortfährt, bis er darinn so fertig ist, daß er ohne eines andern Hülfe solche vorgeschriebenen Noten selbst singen kann. Der Anfang ist mit folgender Musikleiter zu machen:



Hierauf versuche man es mit halben Schlägen, auf folgende Weise:

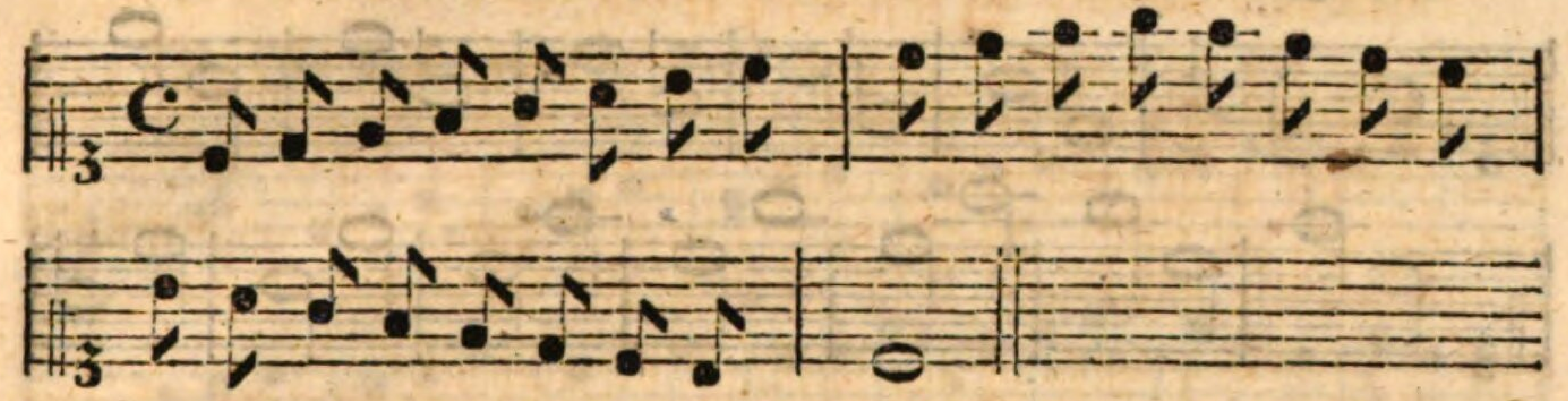


Ferner mit Viertheilen. z. E.



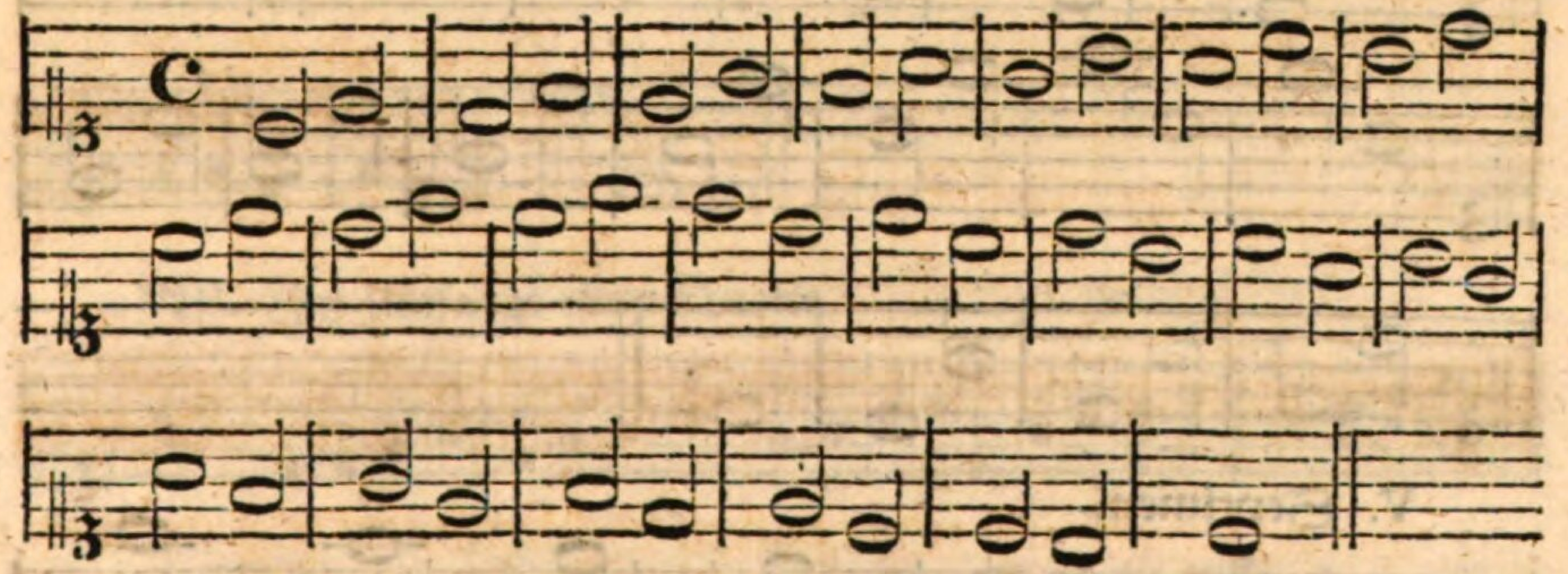
Endlich

Endlich auch mit Achttheilen. Nämlich also:

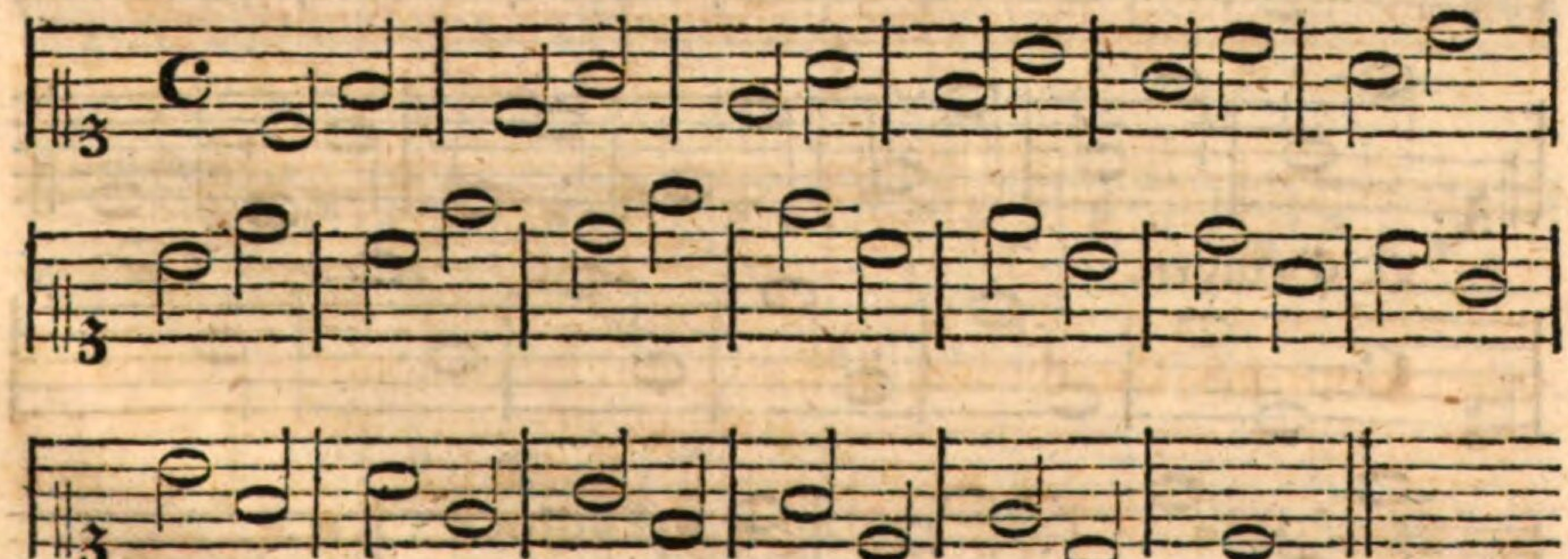


Hat man dieses wohl gefaßt, und kann es ohne einen Ton zu fehlen, absingen; so geht man alsdann weiter, und übet sich in Absingung der Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen und Octaven, sowohl auf als abwärts; wozu nachstehende Exempel dienen können. Als:

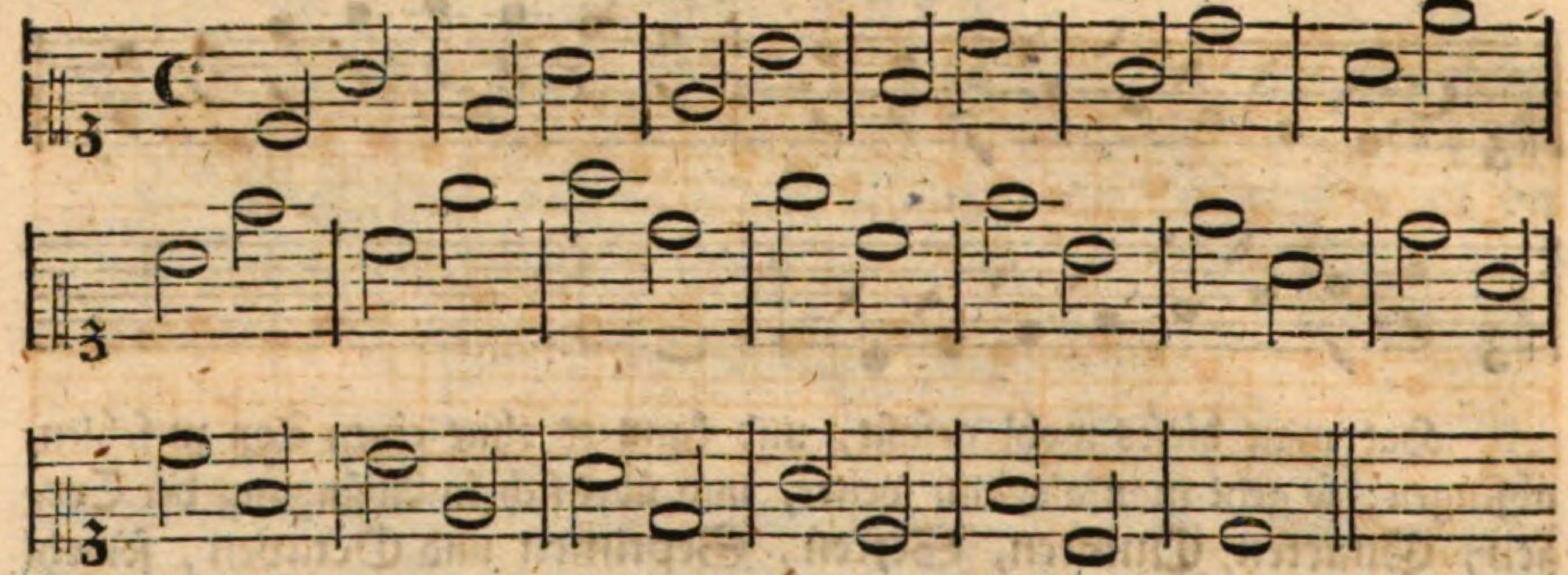
I. Terzen.



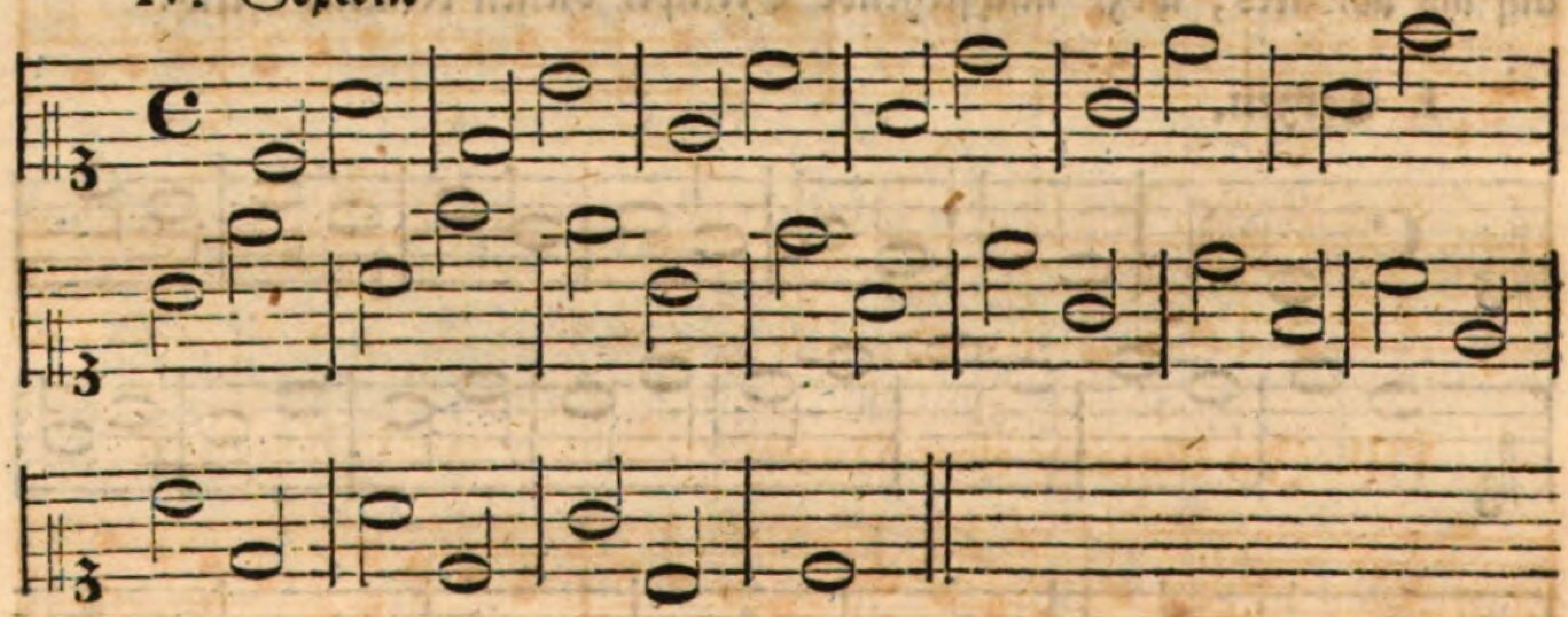
II. Quarten.



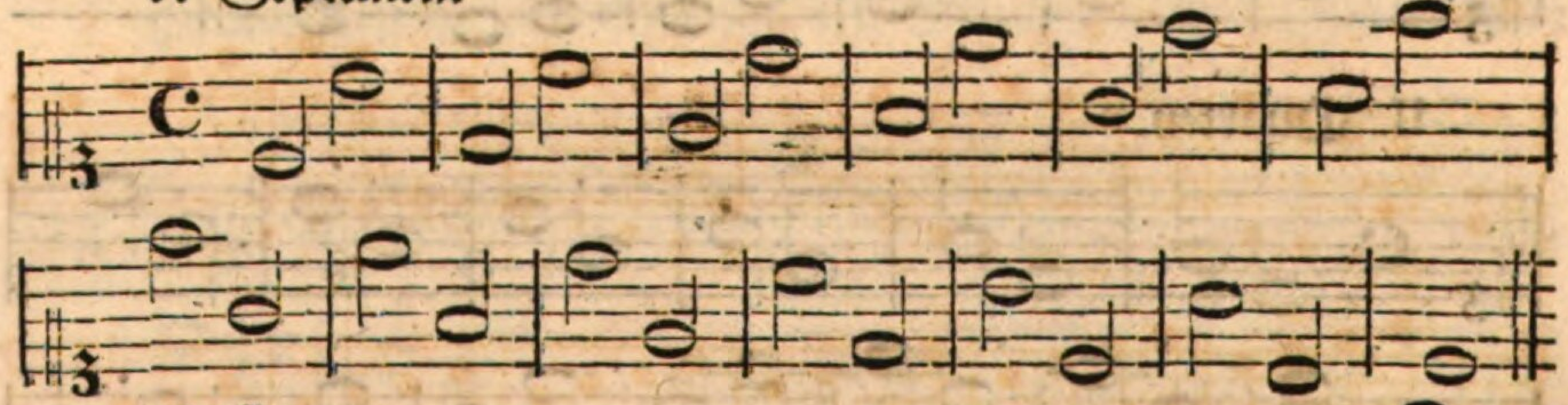
III. Quinten.



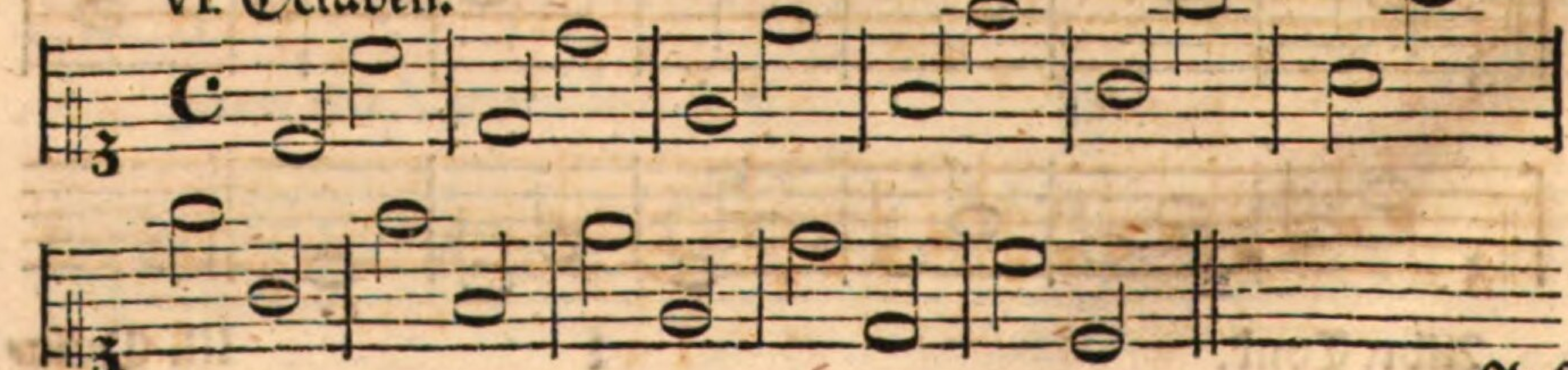
IV. Sexten.



V. Septimen.



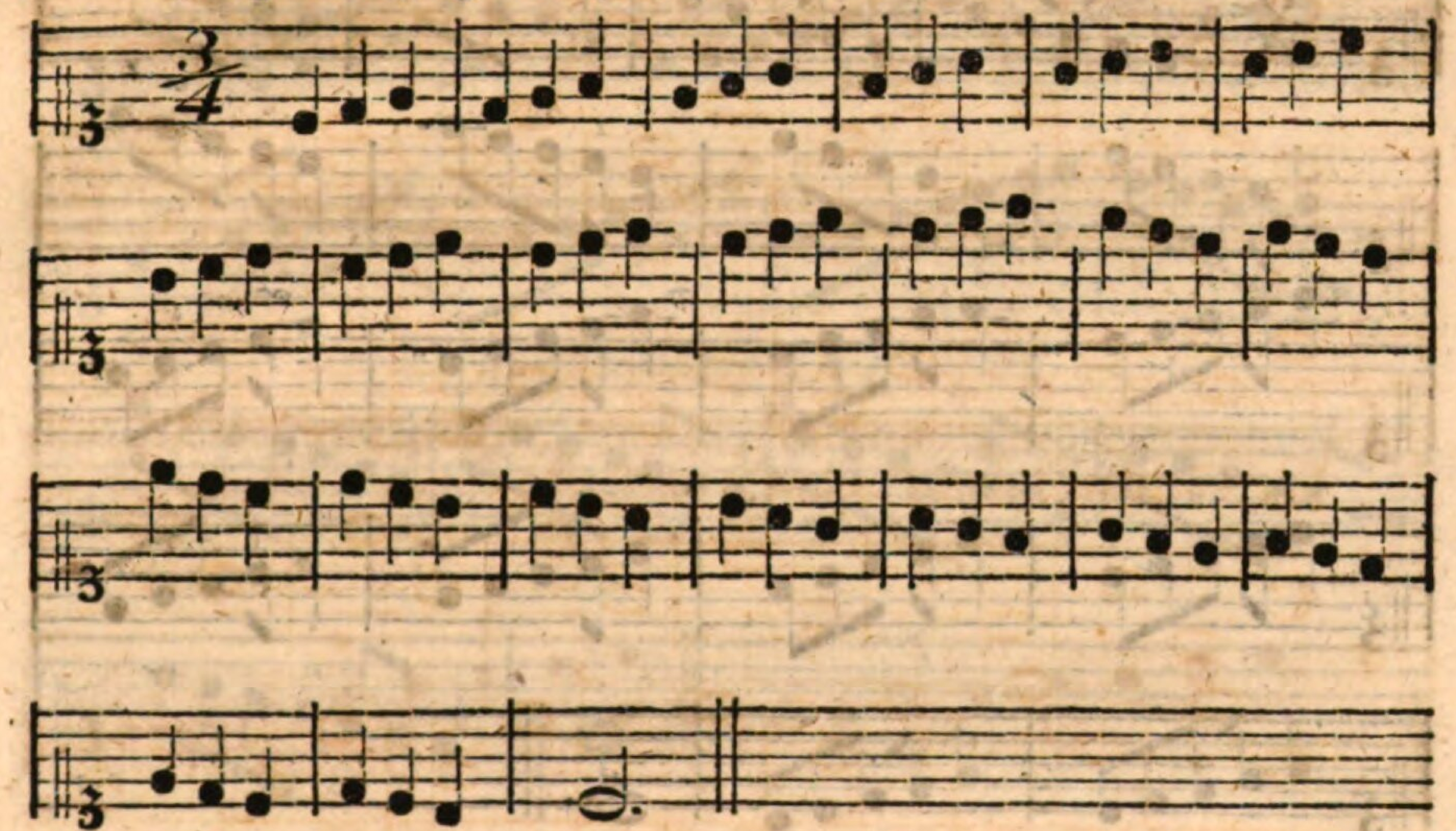
VI. Octaven.



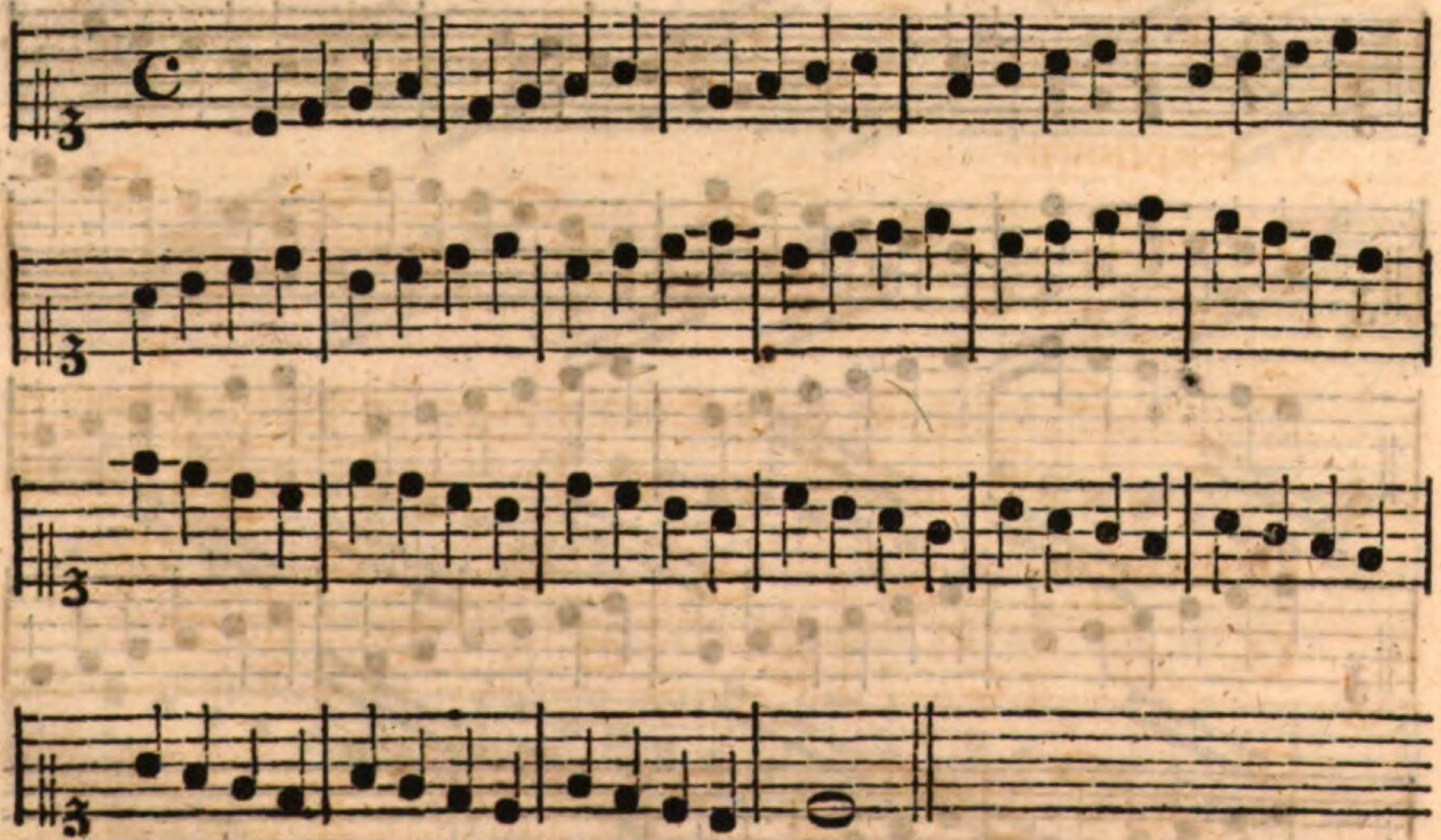
Auf

Auf eine andere Art.

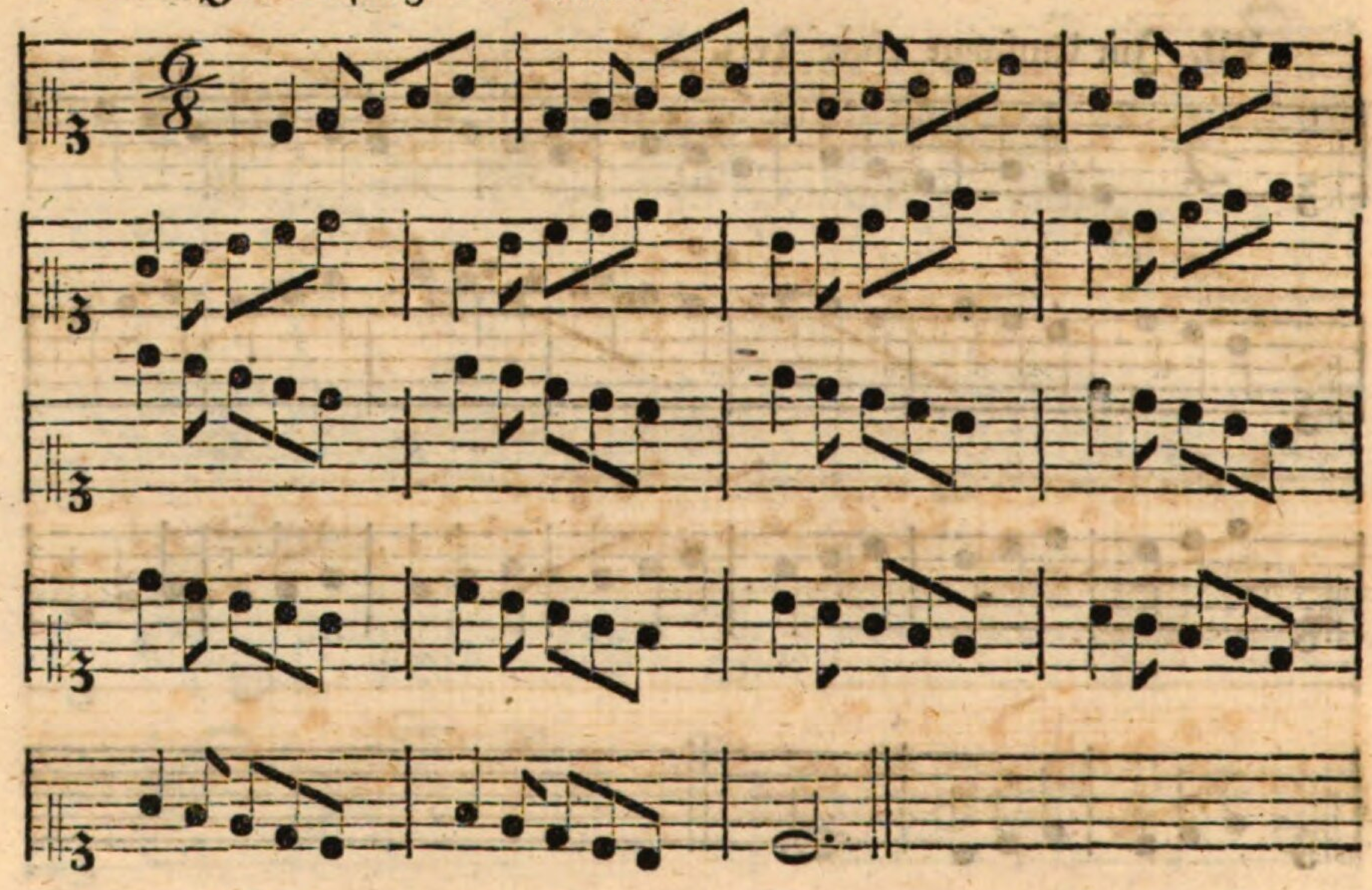
VII. Im Umfange einer Terz.



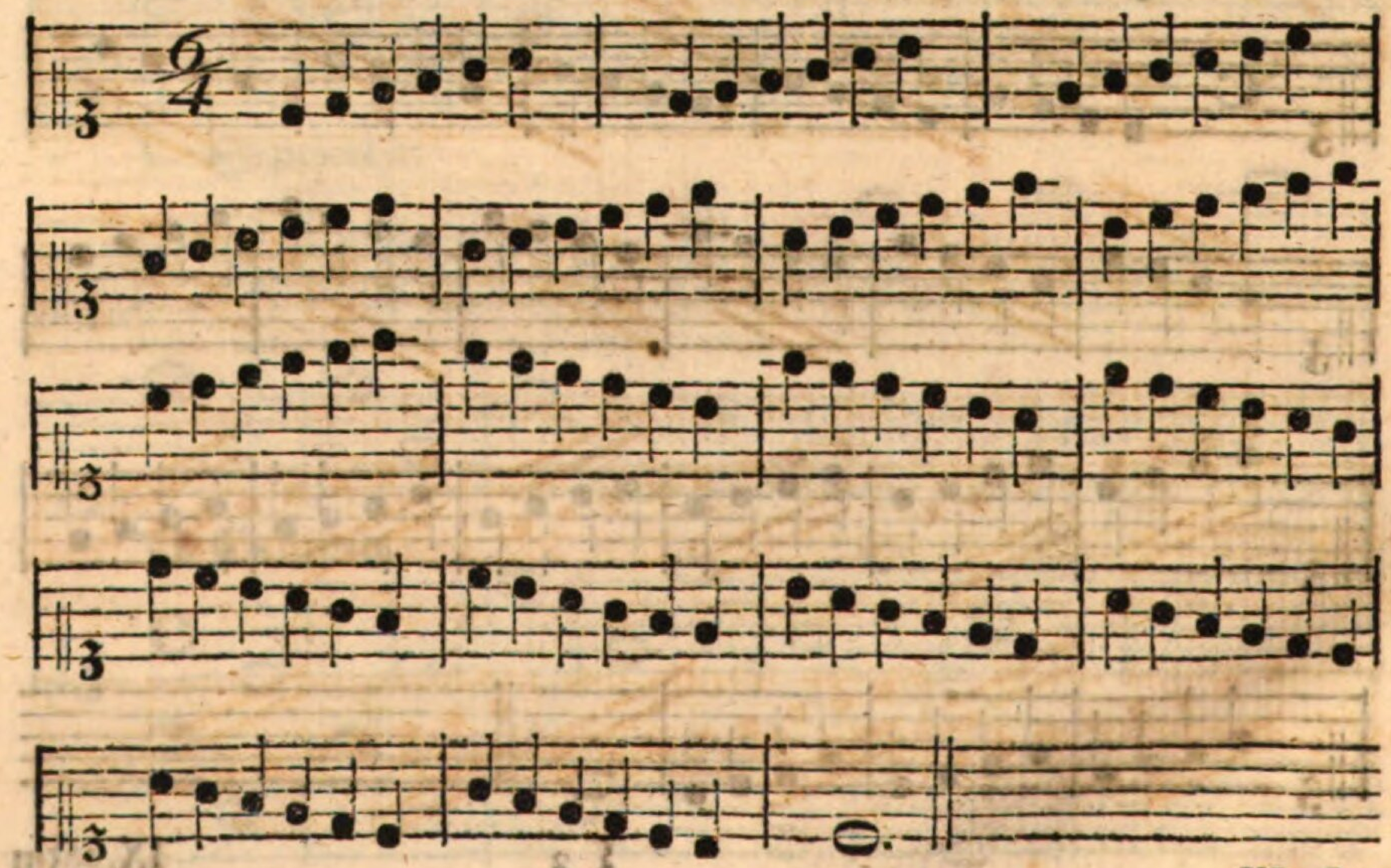
VIII. Im Umfange einer Quarte.



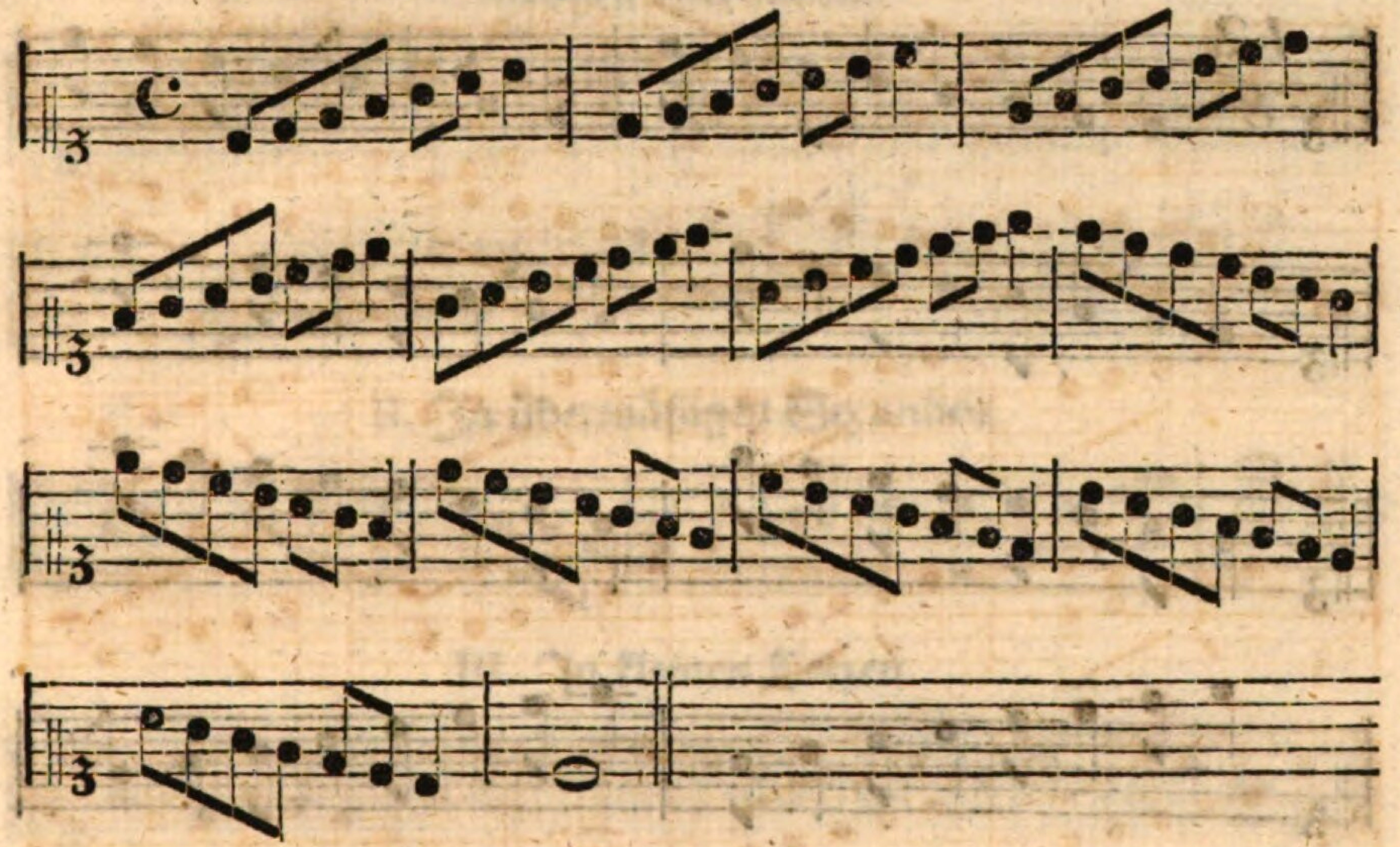
IX. Im Umfange einer Quinte.



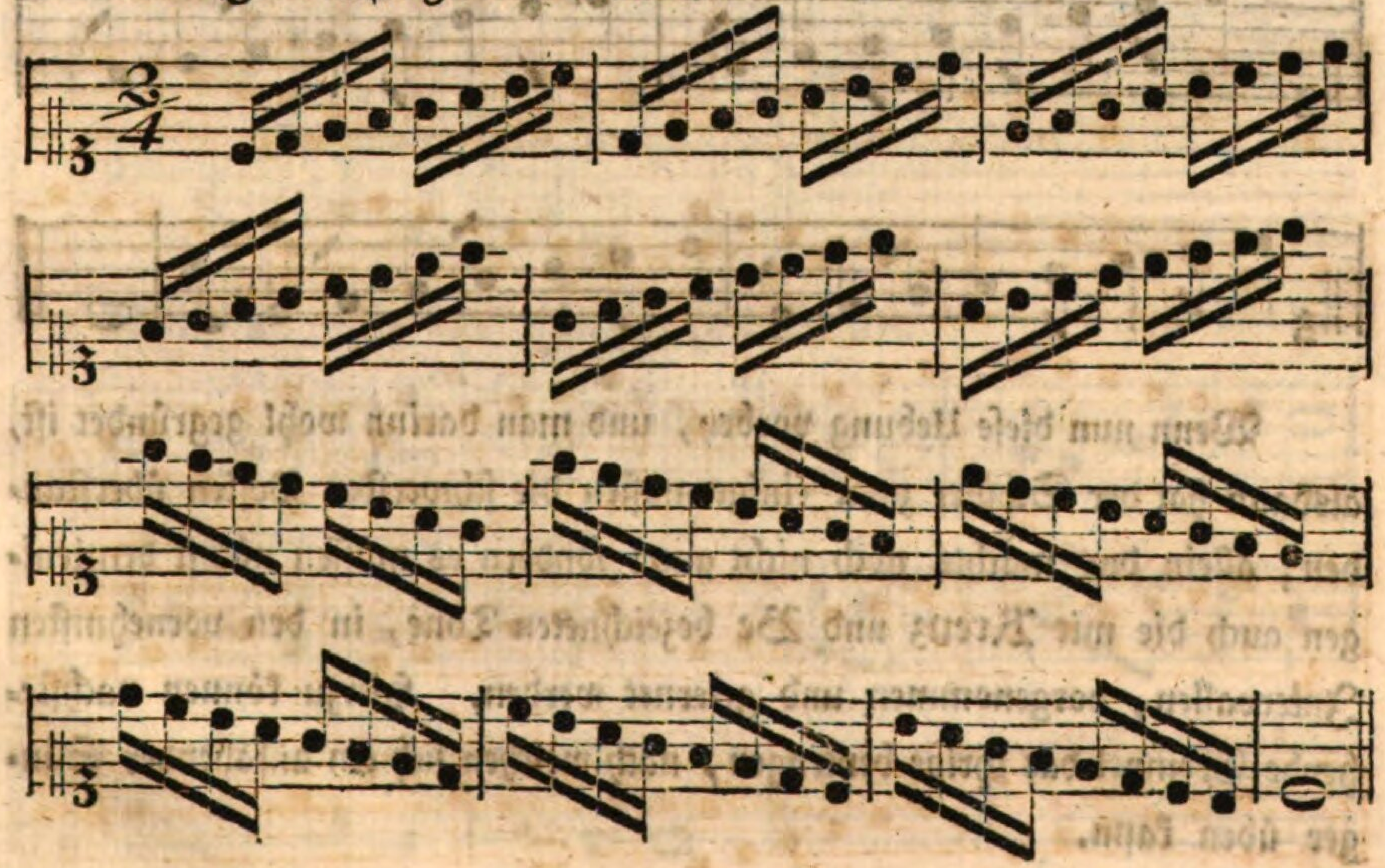
X. Im Umfange einer Sexte.



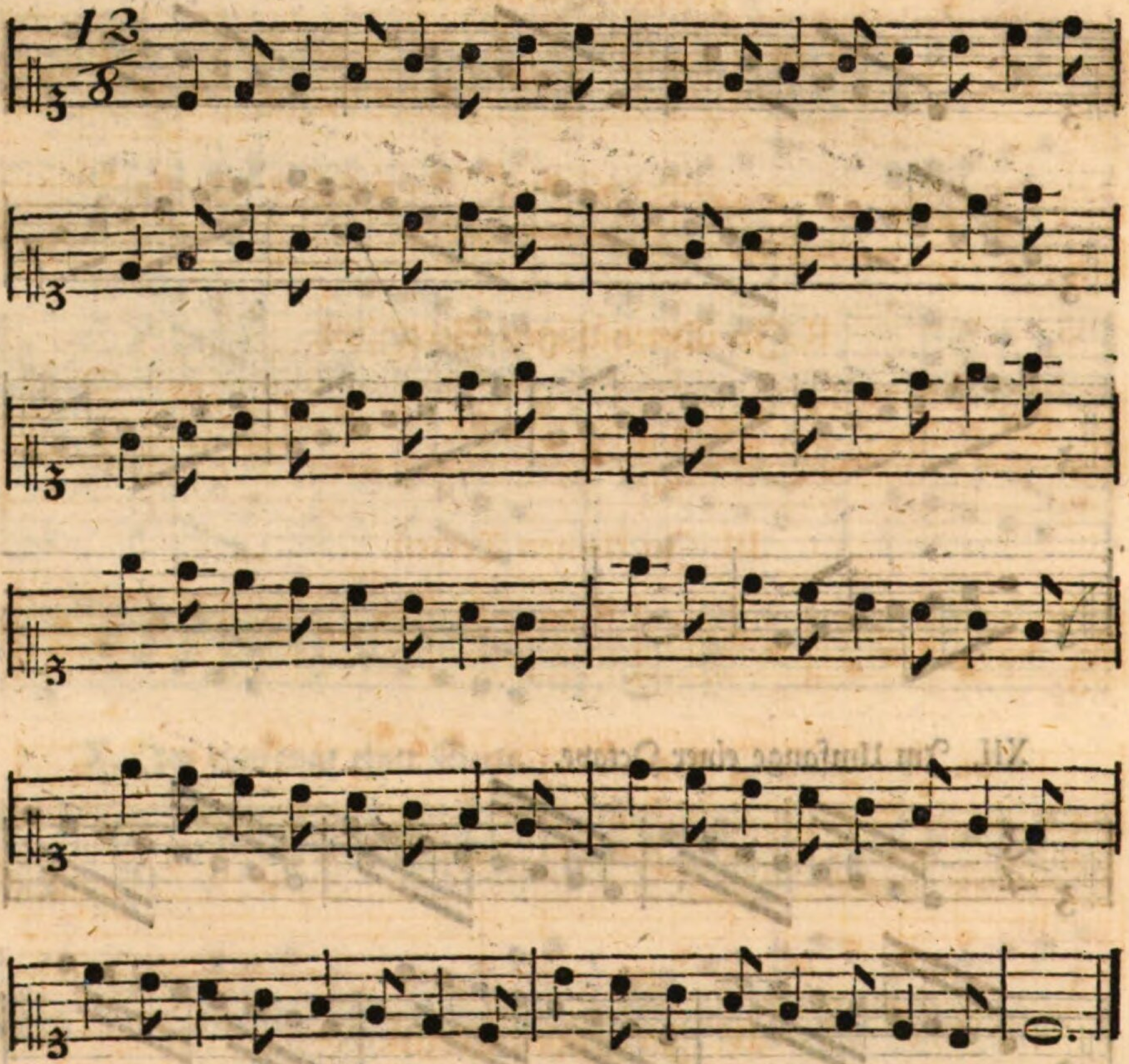
XI. Im Umfange einer Septime.



XII. Im Umfange einer Octave.

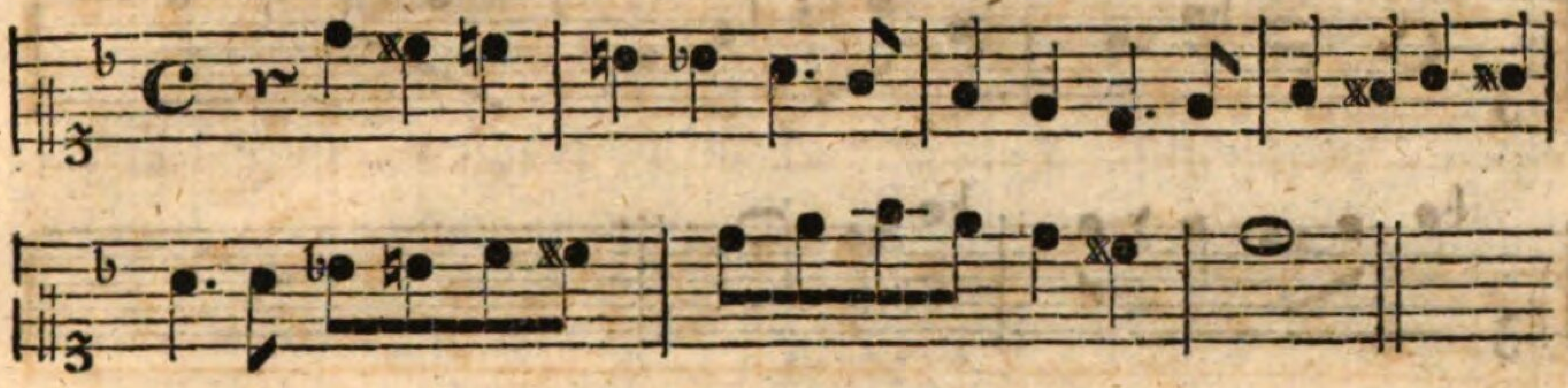


XIII.

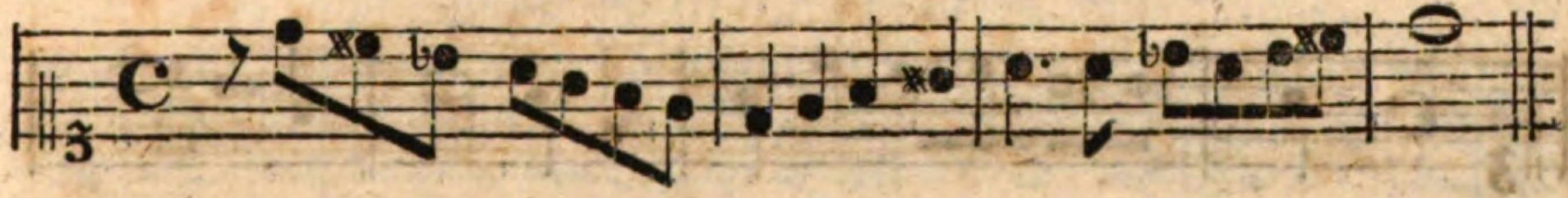


Wenn nun diese Uebung vorbey, und man darinn wohl gegründet ist, alsdann hat der Schüler zwar einigermaßen die schwersten Posten überstanden; allein das machts noch nicht aus: sondern es müssen nächst demjenigen auch die mit Kreuz und Be bezeichneten Töne, in den vornehmsten Intervallen, vorgenommen und gelernet werden. Hierzu können nachstehende Exempel das ihrige beytragen, nach welchen sich ein anfahender Sänger üben kann.

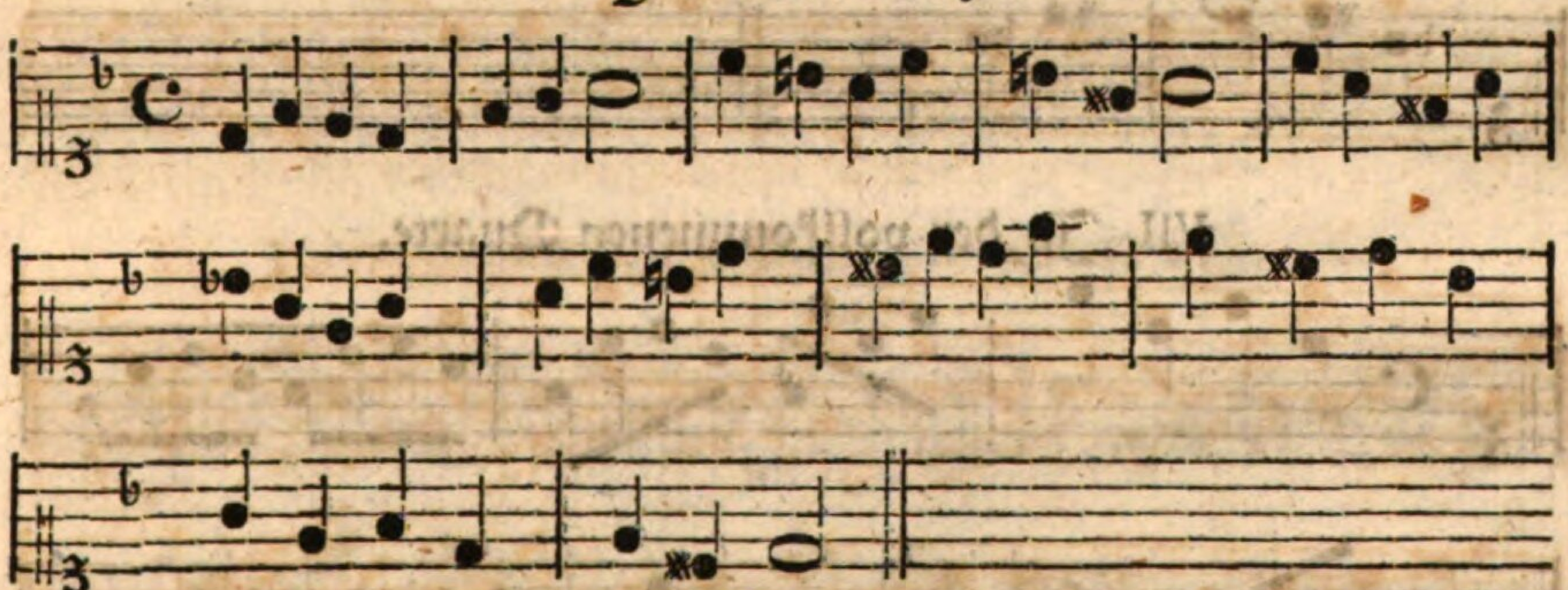
I. In kleinen halben Tönen mit untermischten kleinen und großen Secunden.



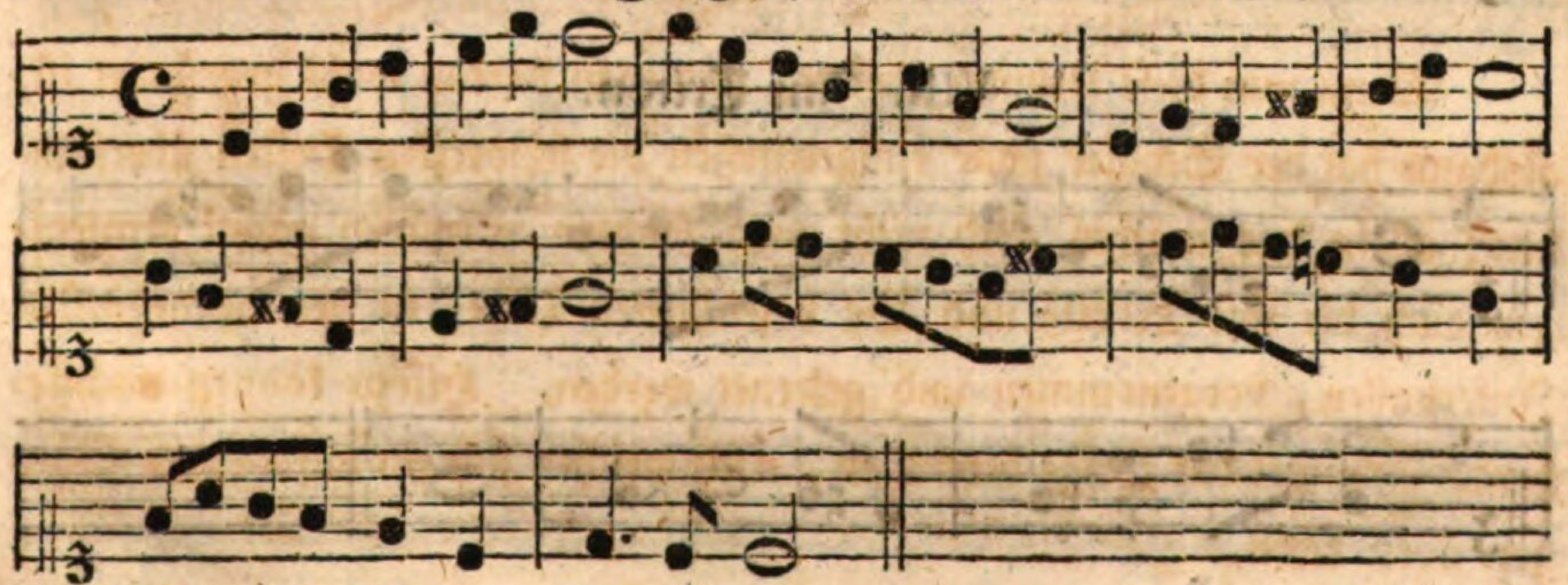
II. In übermäßigen Secunden.



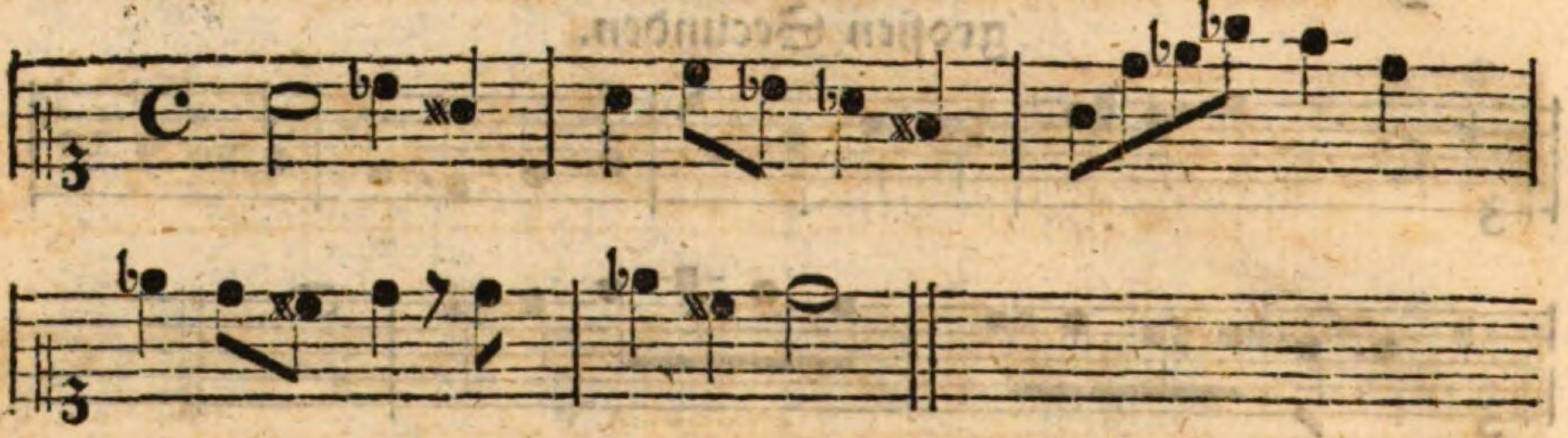
III. In kleinen Terzen.



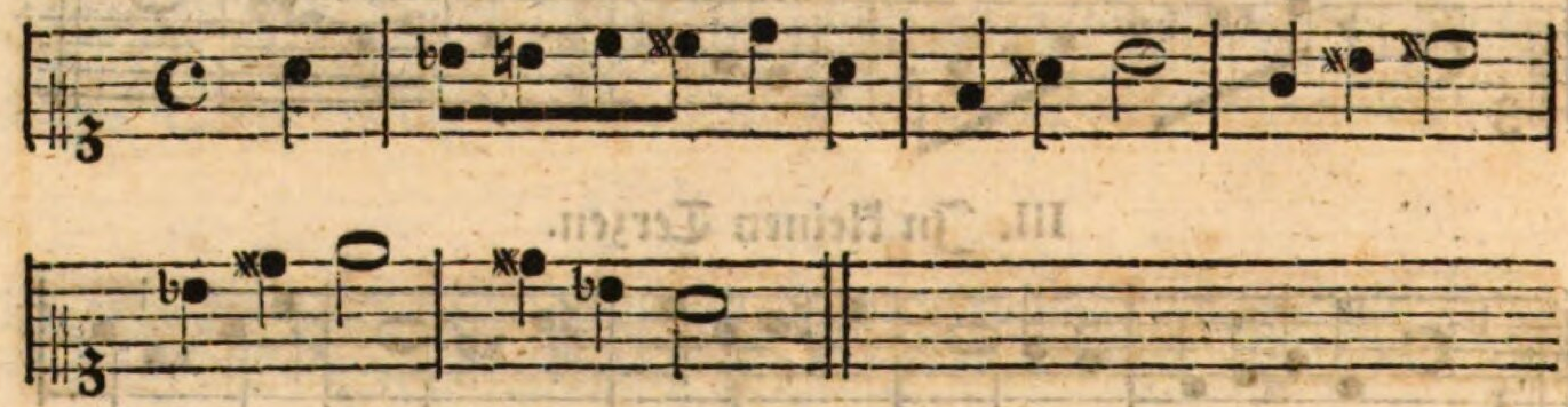
IV. In großen Terzen.



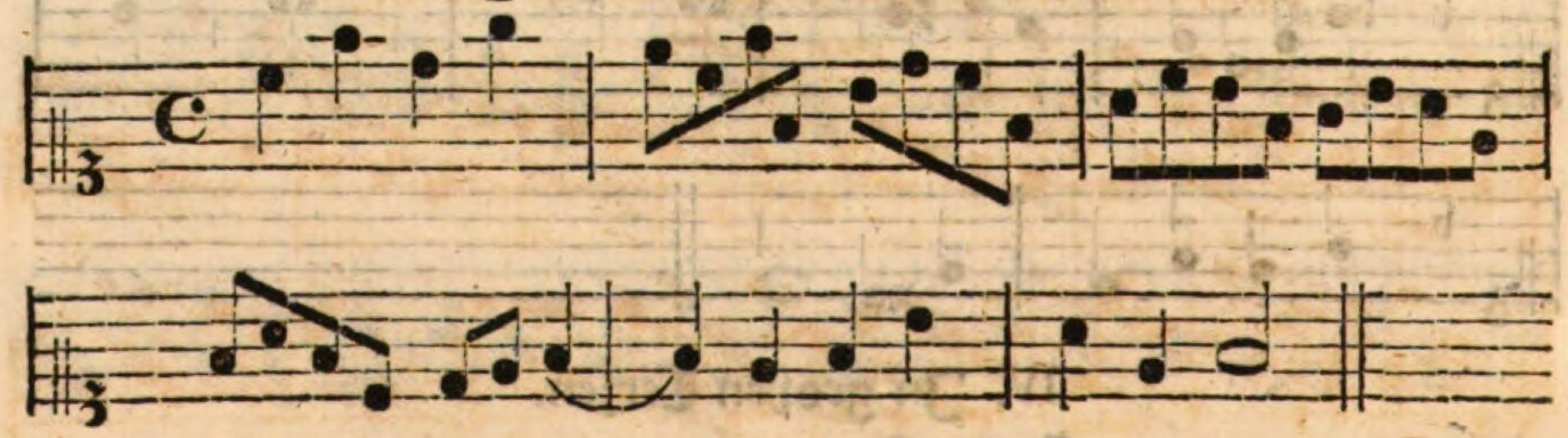
V. In verminderten Terzen.



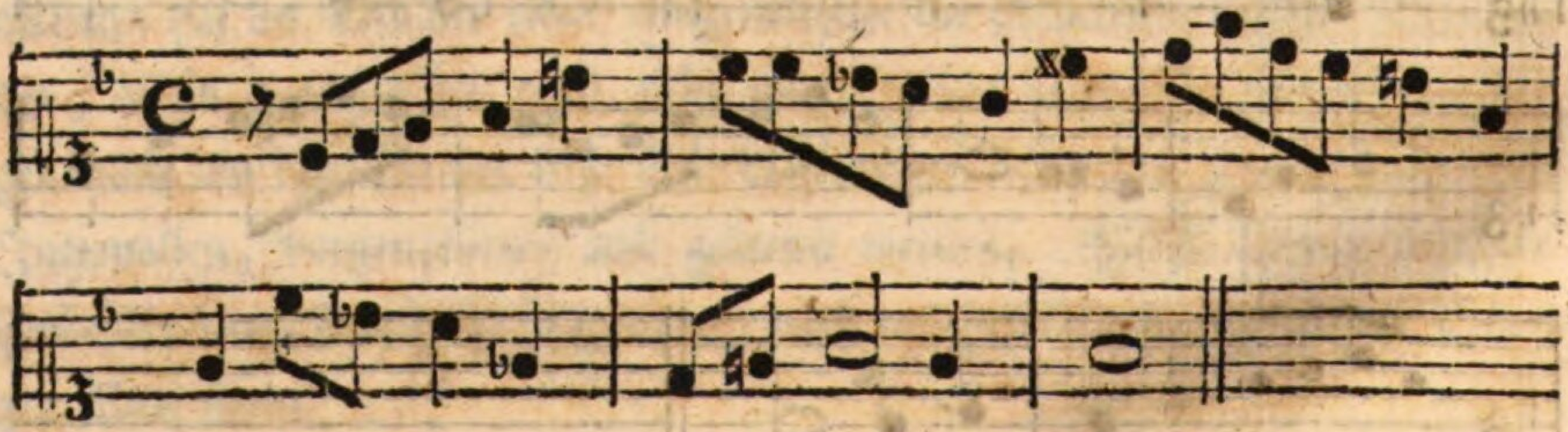
VI. In übermäßigen Terzen.



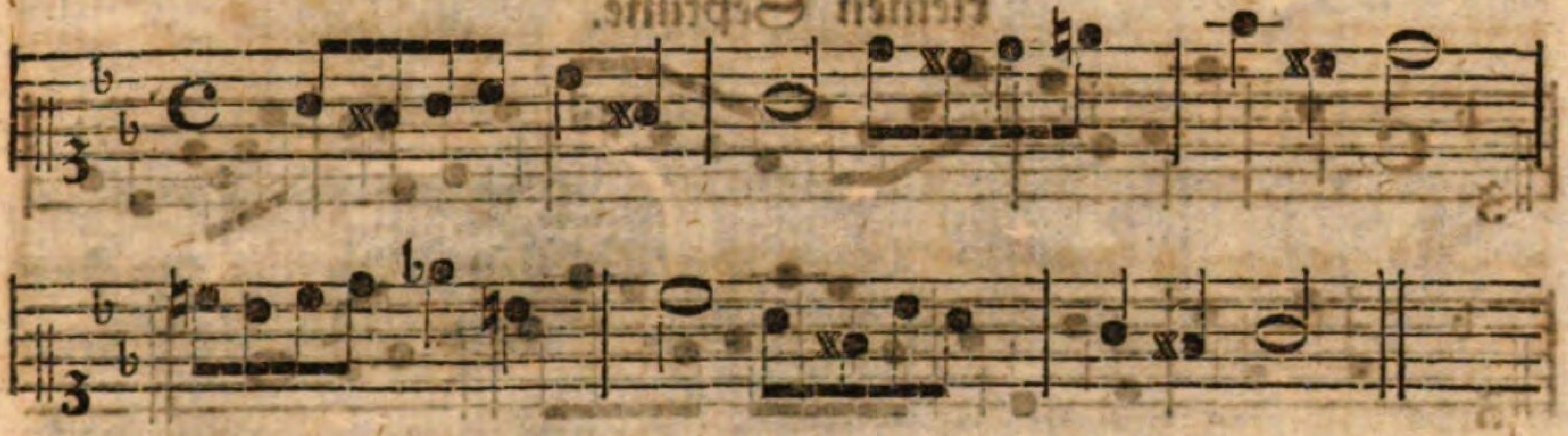
VII. In der vollkommenen Quarte.



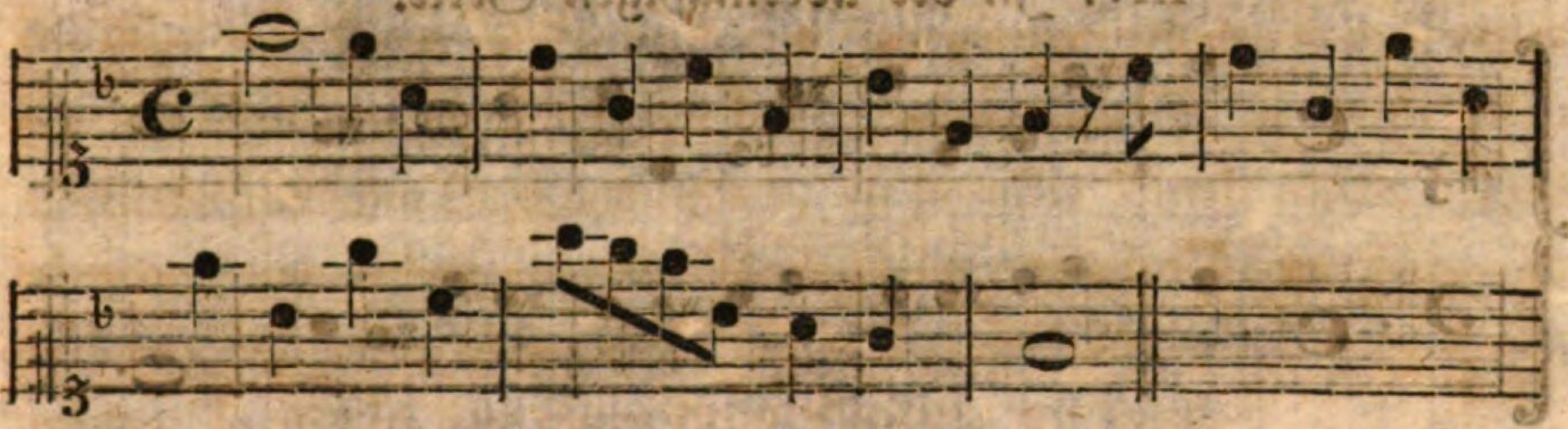
VIII. Im Triton.



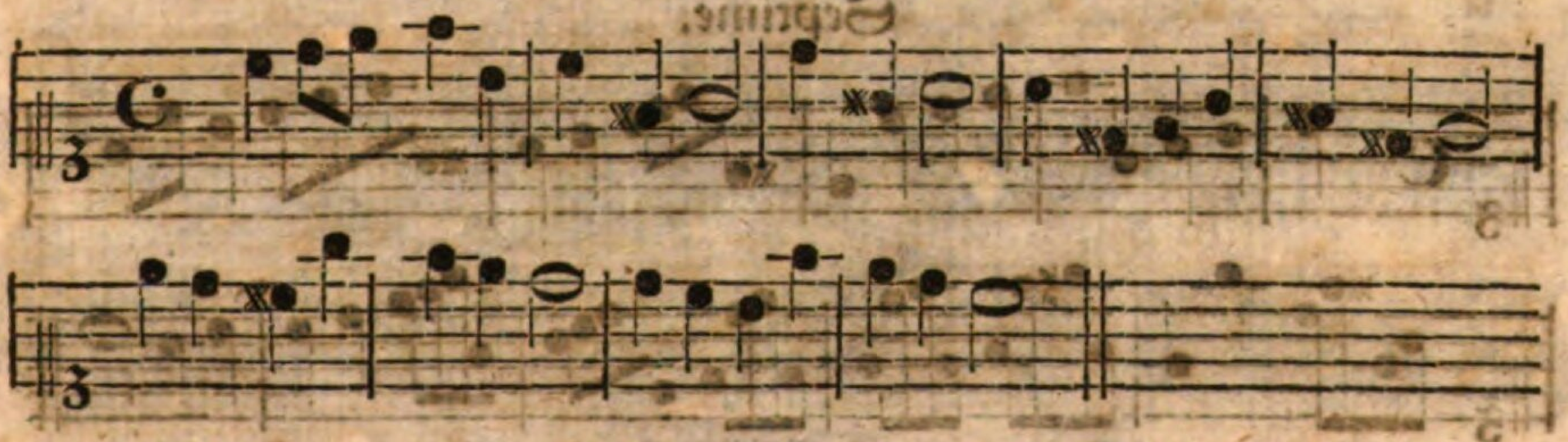
IX. In der verminderten Quarte.



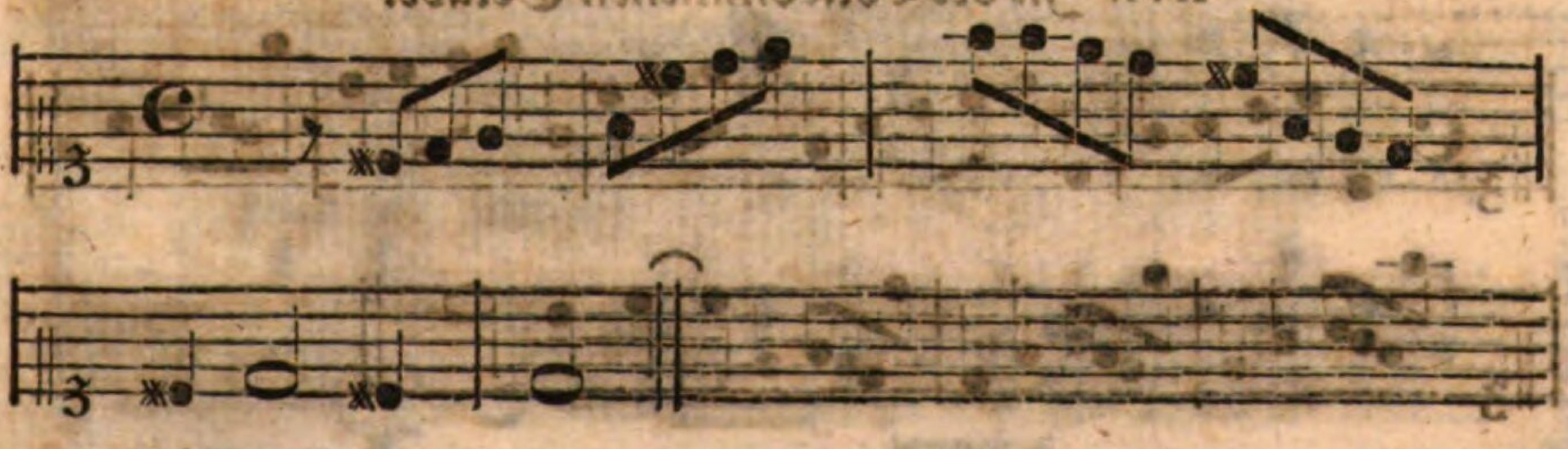
X. In der reinen und falschen Quinte.



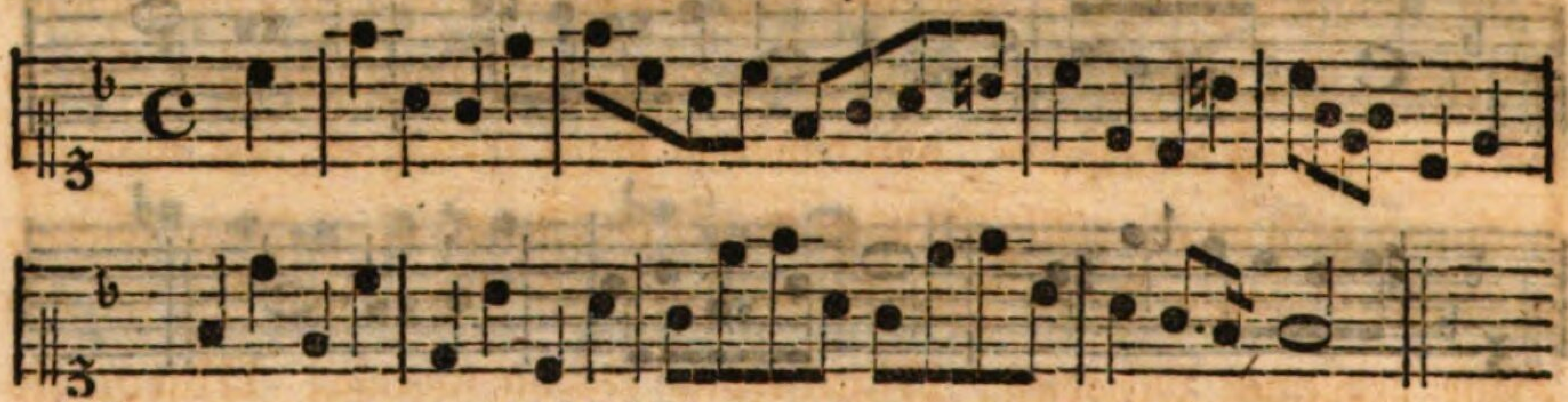
XI. In der falschen Quinte insonderheit.



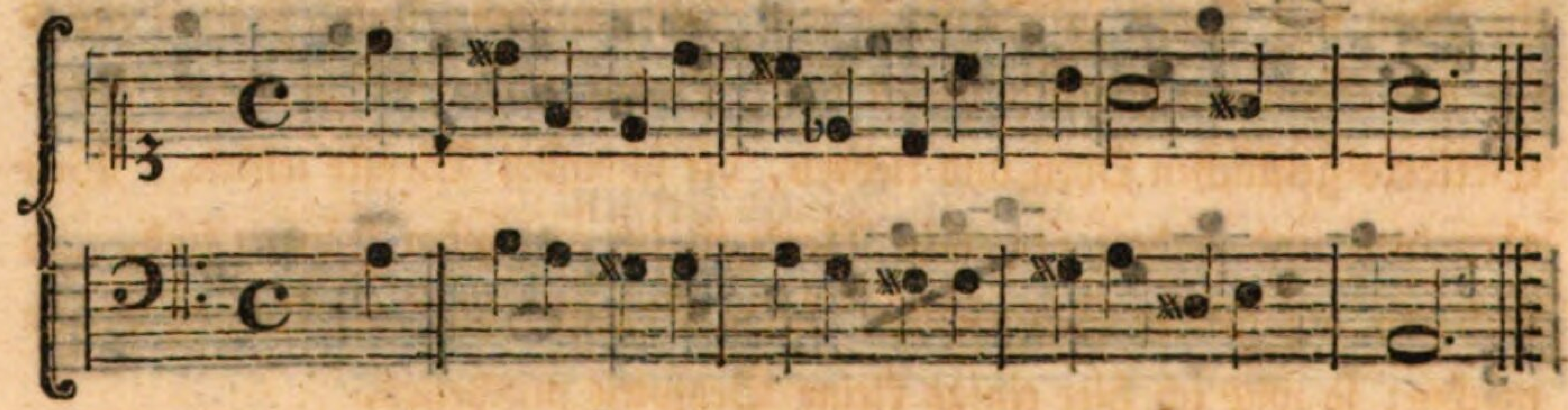
XII. In der übermäßigen Quinte.



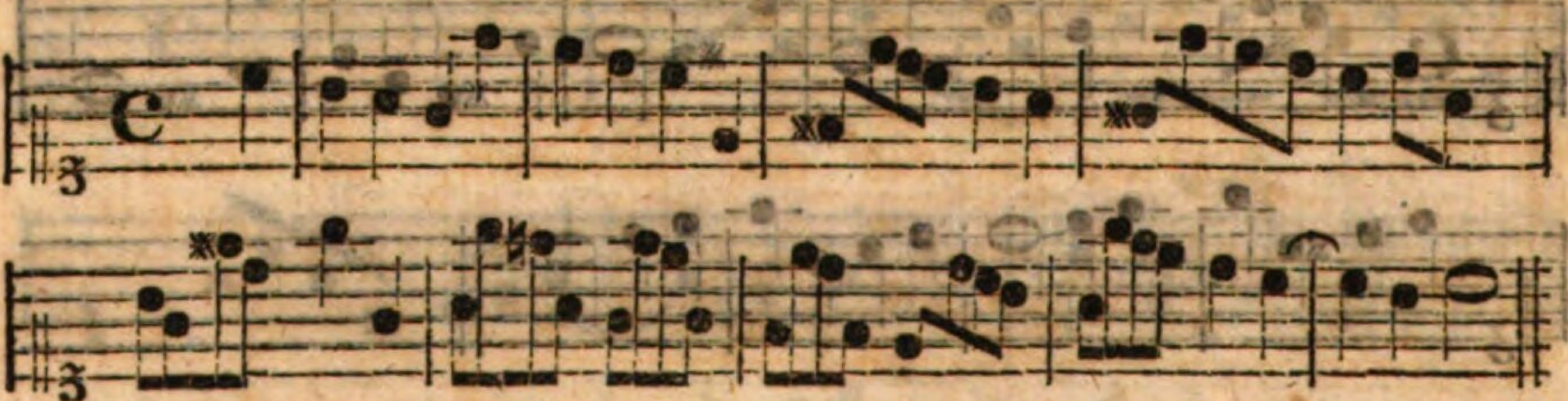
XIII. In der kleinen und großen Sexte, wie auch kleinen Septime.



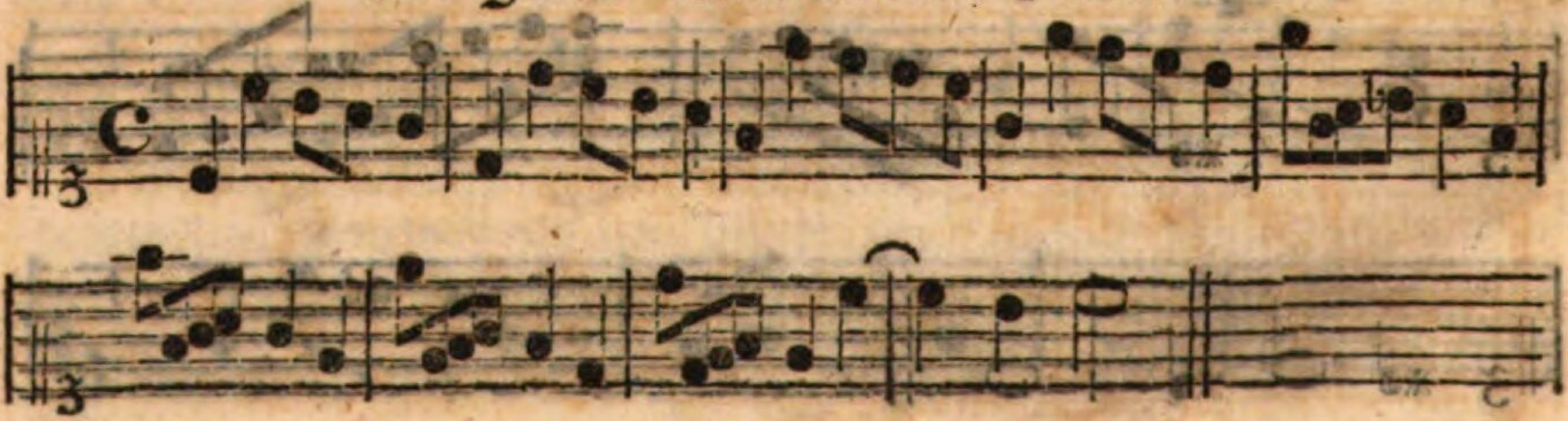
XIV. In der übermäßigen Sexte.



XV. In der kleinen, großen und verminderten Septime.

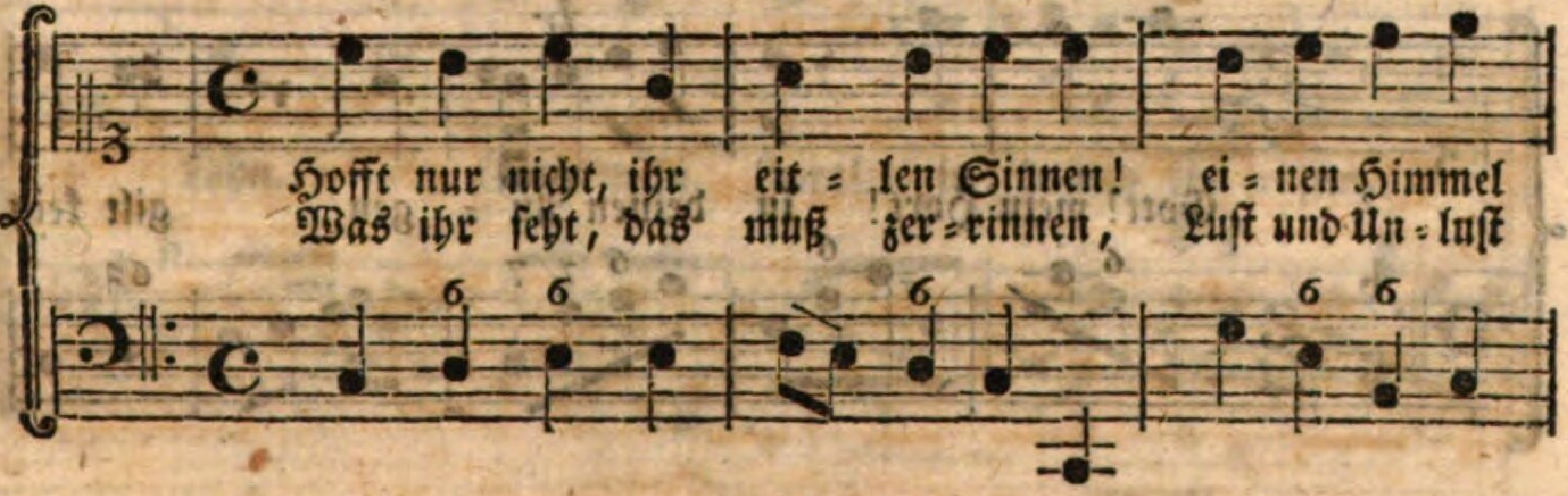


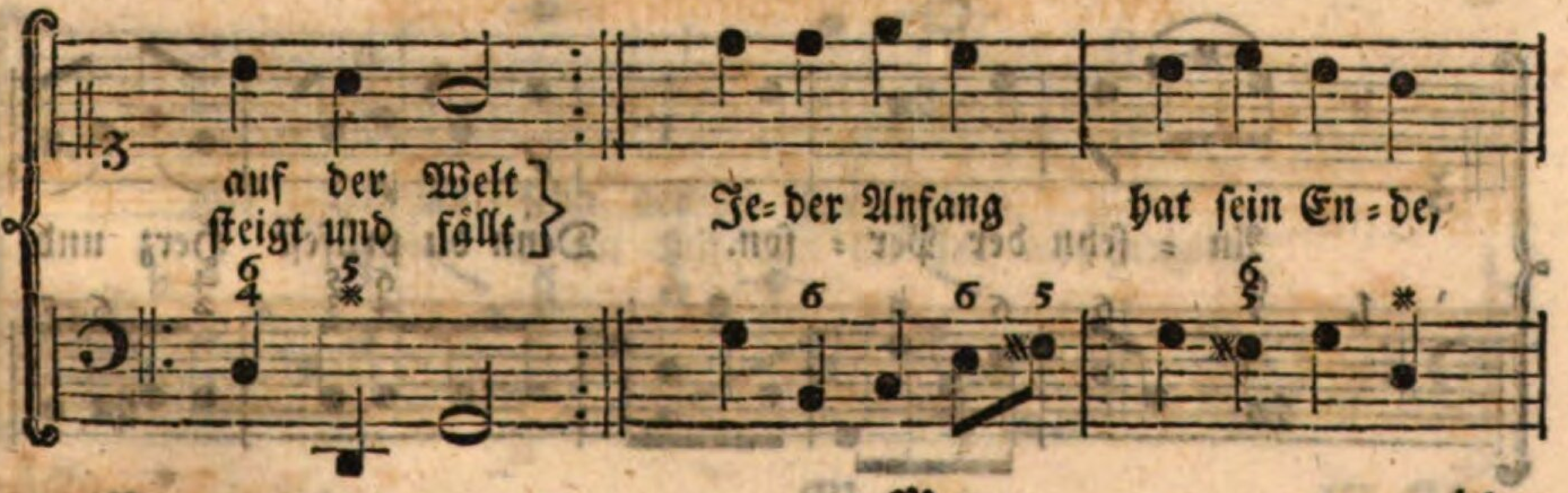
XVI. In der vollkommenen Octave.

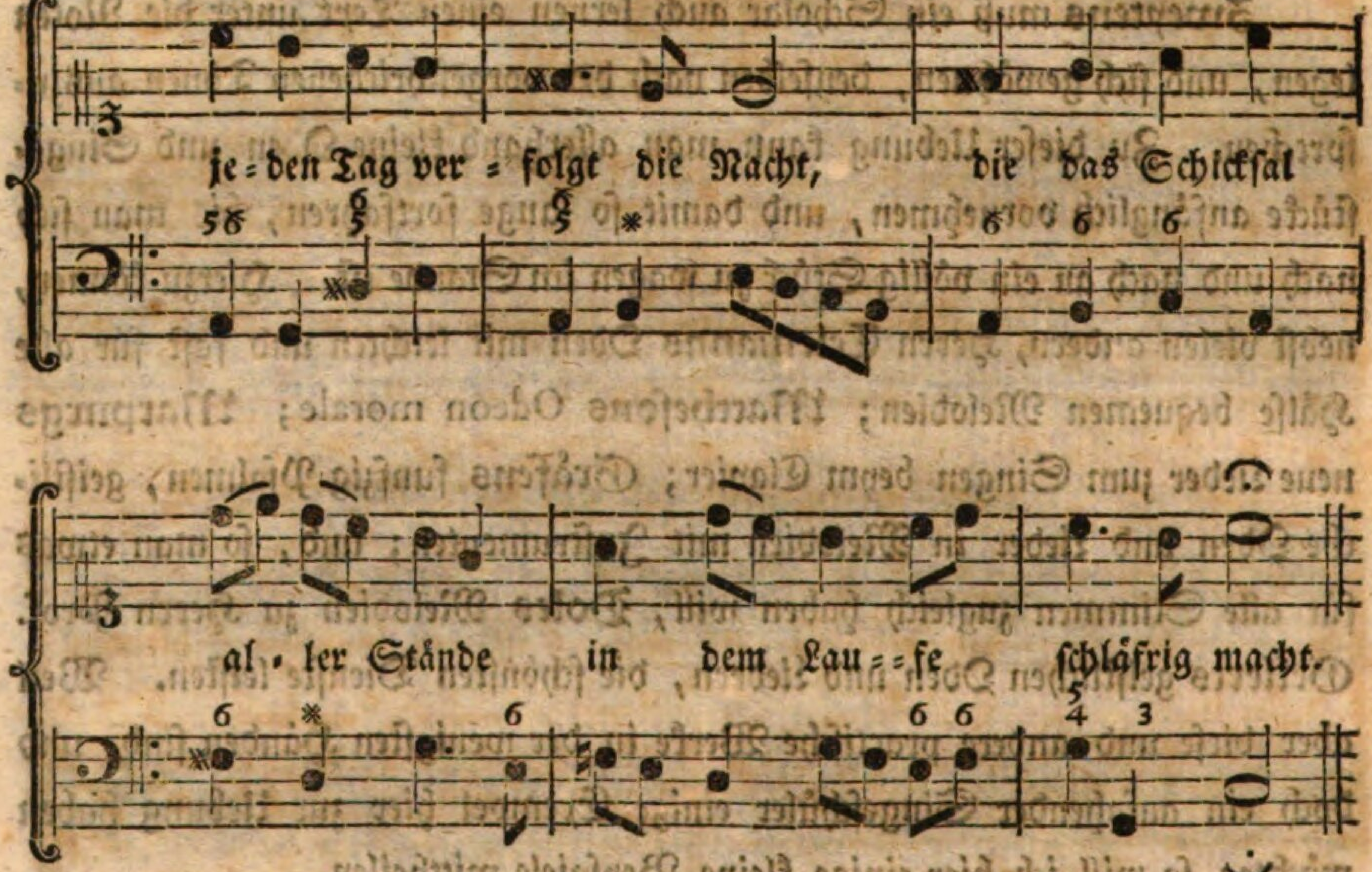


Zweytens muß ein Scholar auch lernen einen Text unter die Noten legen, und sich gewöhnen, denselben nach den vorgeschriebenen Tönen auszusprechen. Zu dieser Uebung kann man allerhand kleine Oden und Singestücke anfänglich vornehmen, und damit so lange fortfahren, bis man sich nach und nach an ein völlig Stück zu wagen im Stande ist. Hierzu können, nebst vielen andern, Herrn Telemanns Oden mit leichten und fast für alle Hälse bequemen Melodien; Matthesons Odeon morale; Marpurgs neue Lieder zum Singen beym Clavier; Gräfens funfzig Psalmen, geistliche Oden und Lieder in Melodien mit Instrumenten; und, so man etwas für alle Stimmen zugleich haben will, Doles Melodien zu Herrn Prof. Gellerts geistlichen Oden und Liedern, die schönsten Dienste leisten. Weil aber diese und andere practische Werke in der wenigsten Händen sind, und doch ein anfahender Singeschüler einige Exempel hier zur Uebung haben möchte; so will ich hier einige kleine Beyspiele mittheilen.

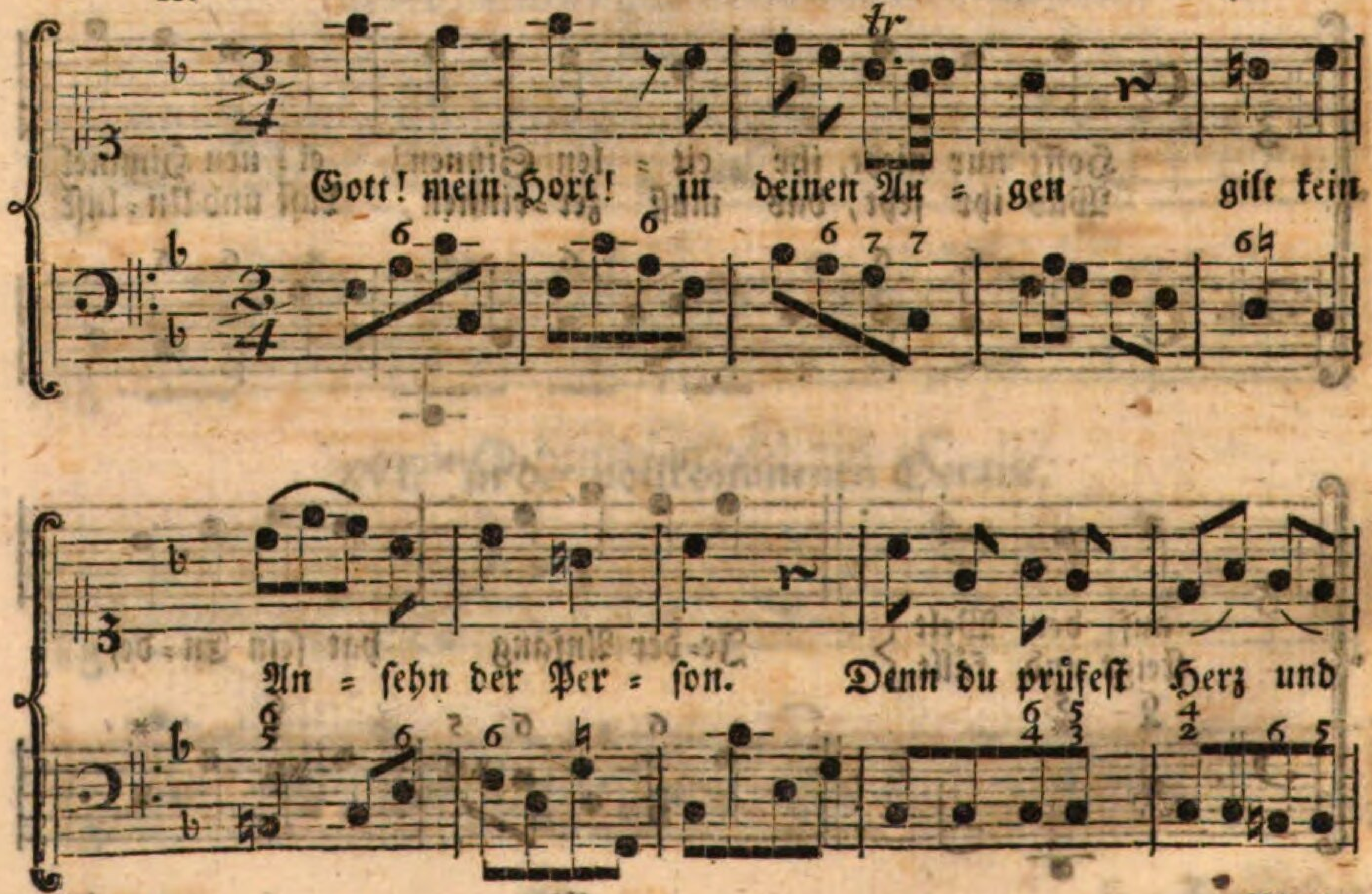
I.

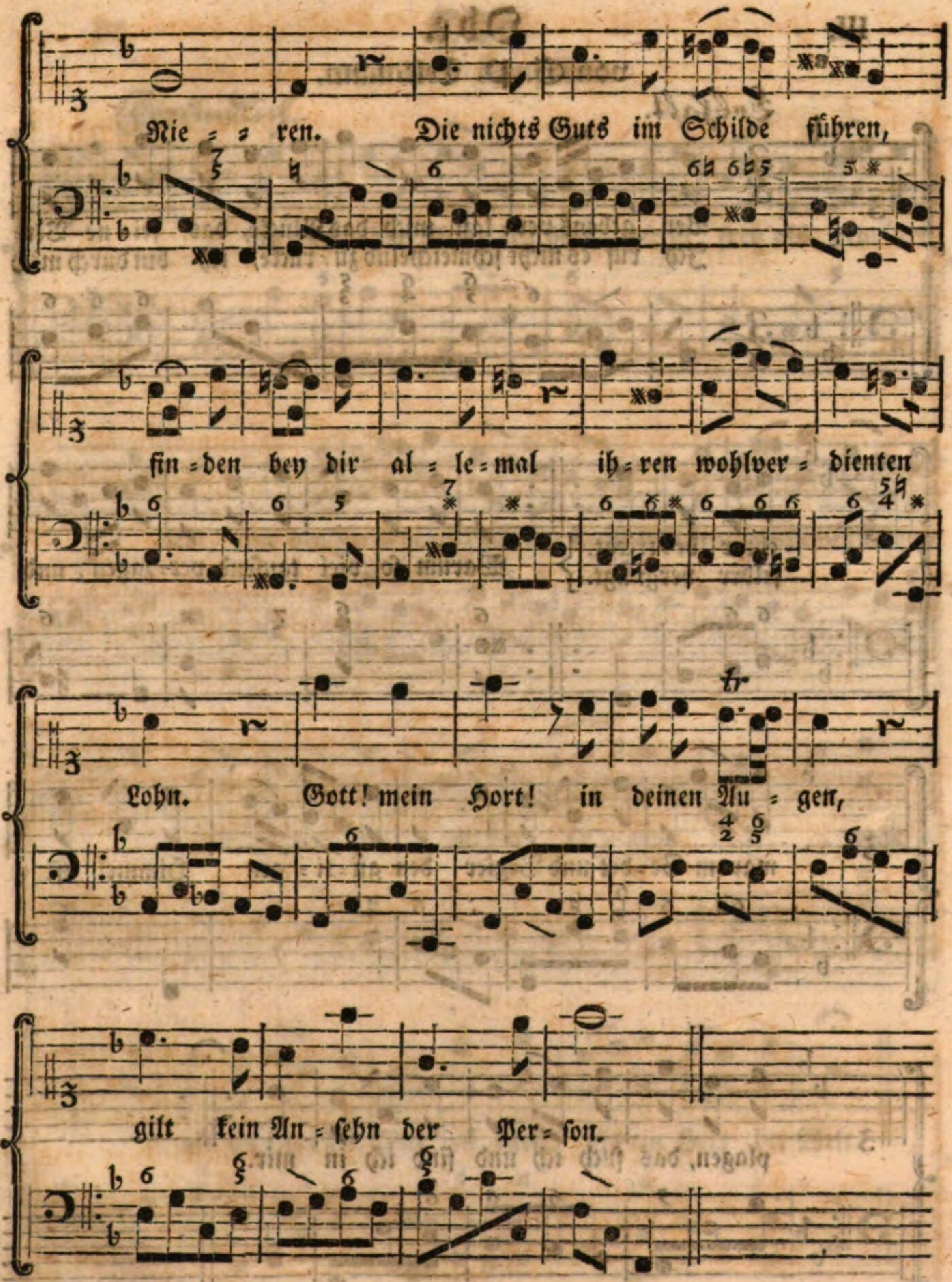





je = den Tag ver = folgt die Nacht, die das Schicksal
al = ler Stände in dem Lau = = fe schläfrig macht.

II.

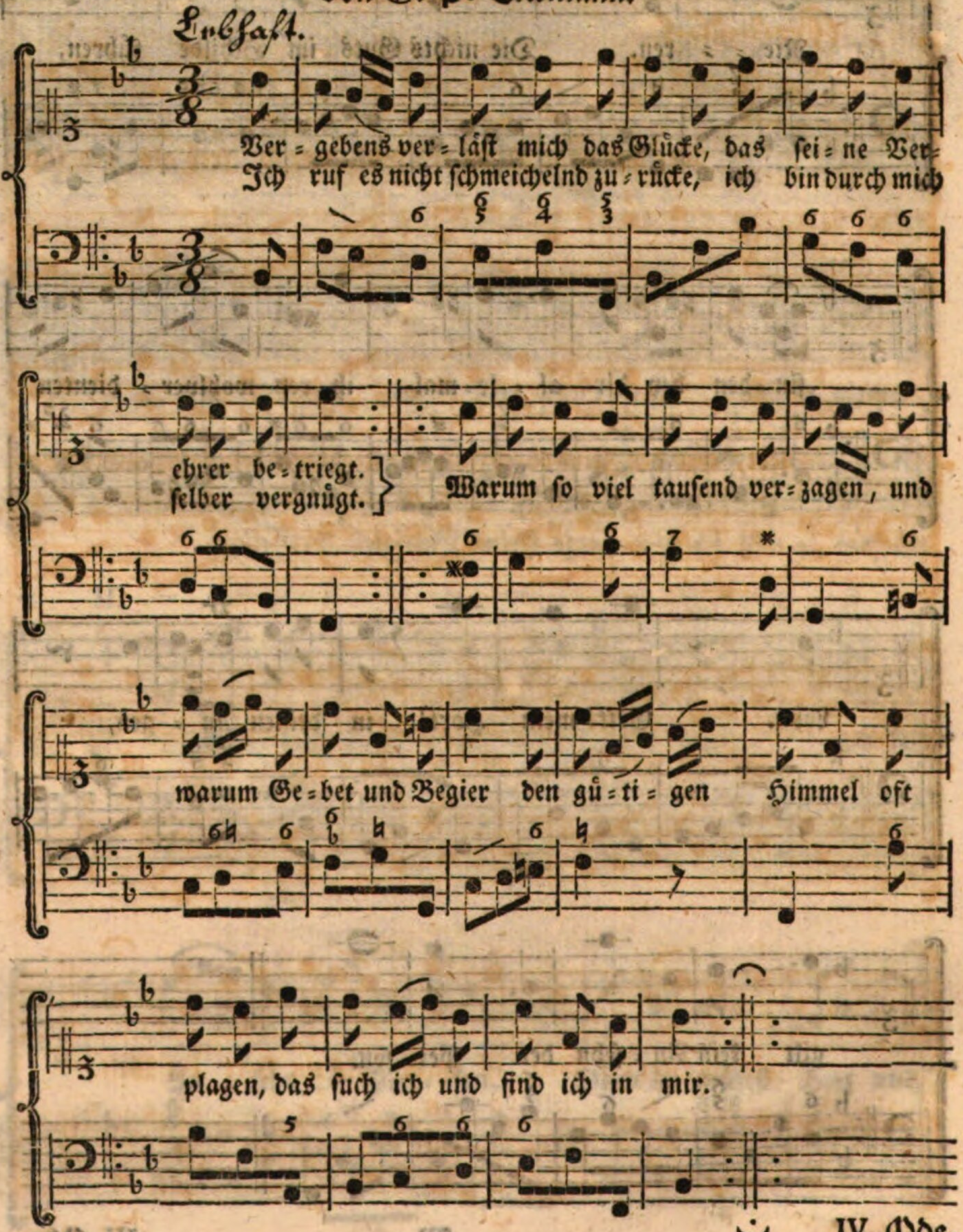

Gott! mein Hort! in deinen Au = gen gilt kein
An = sehn der Per = son. Denn du prüfest Herz und


Nie = = ren. Die nichts Guts im Schilde führen,
fin = den bey dir al = le = mal ih = ren wohlver = dienten
Lohn. Gott! mein Hort! in deinen Au = gen,
gilt kein An = sehn der Per = son.

III.

Ode.

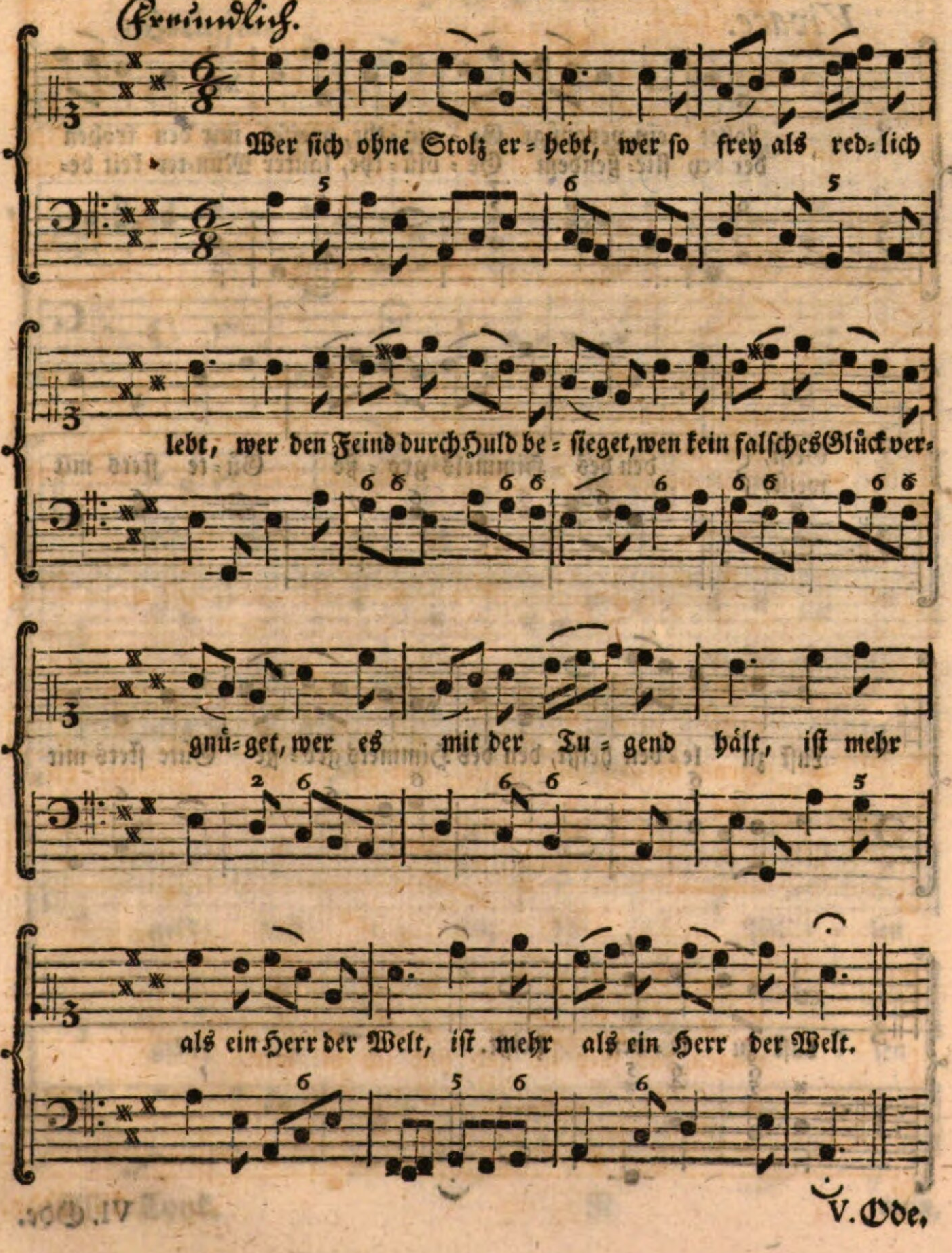
von G. P. Telemann.



IV. Ode.

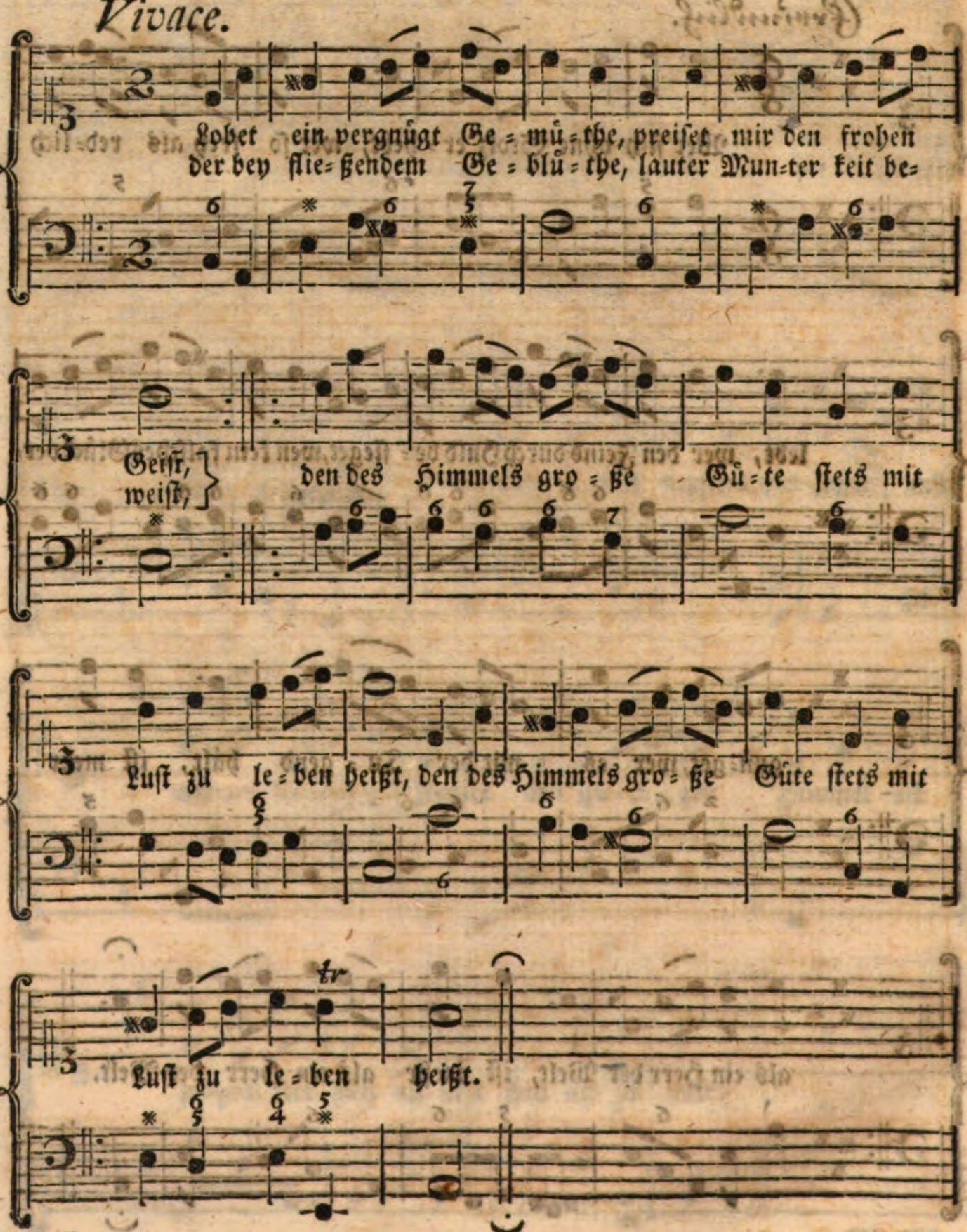
IV. **Ode.**

von eben demselben.



V. **Ode.**

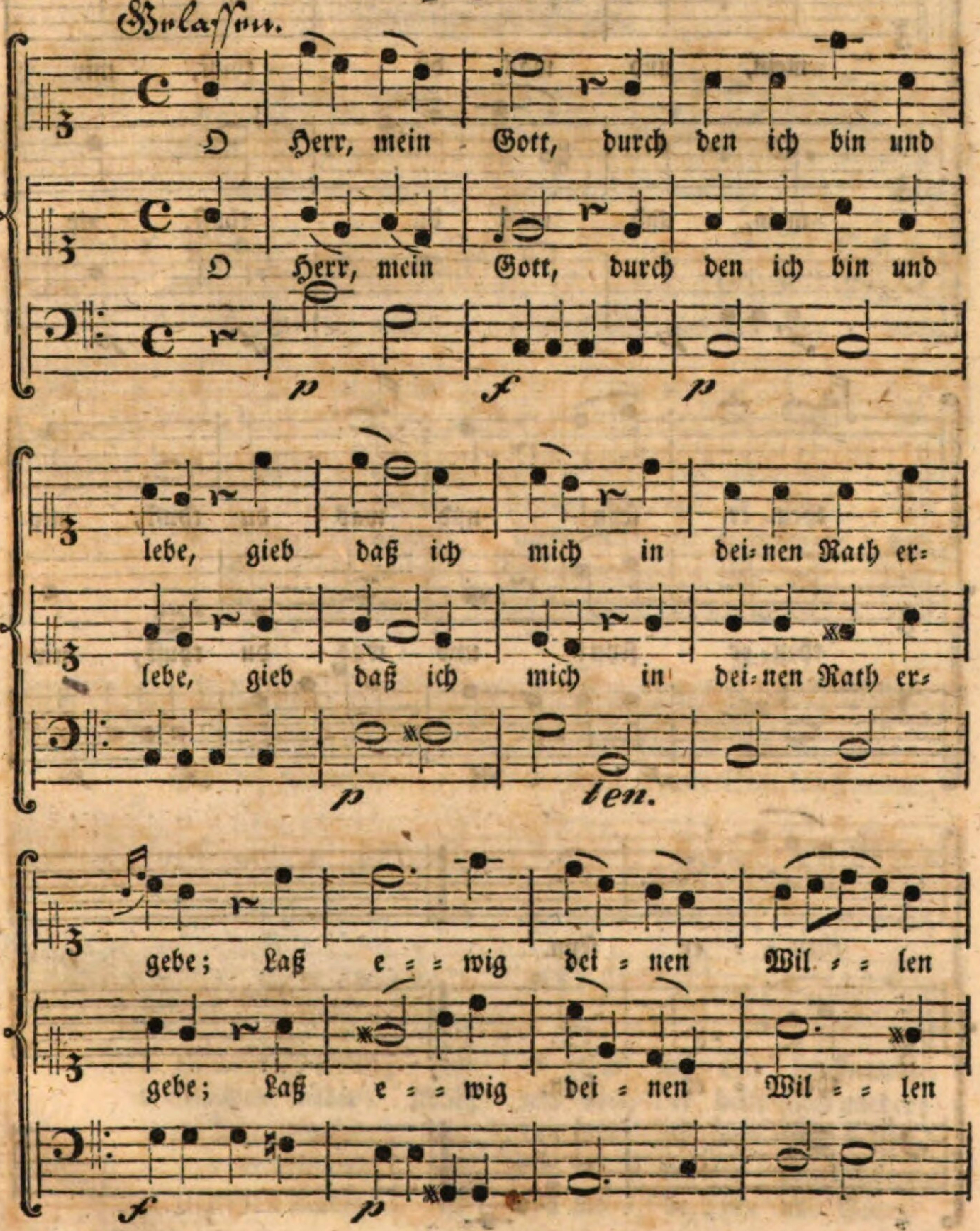
von Mattheson.

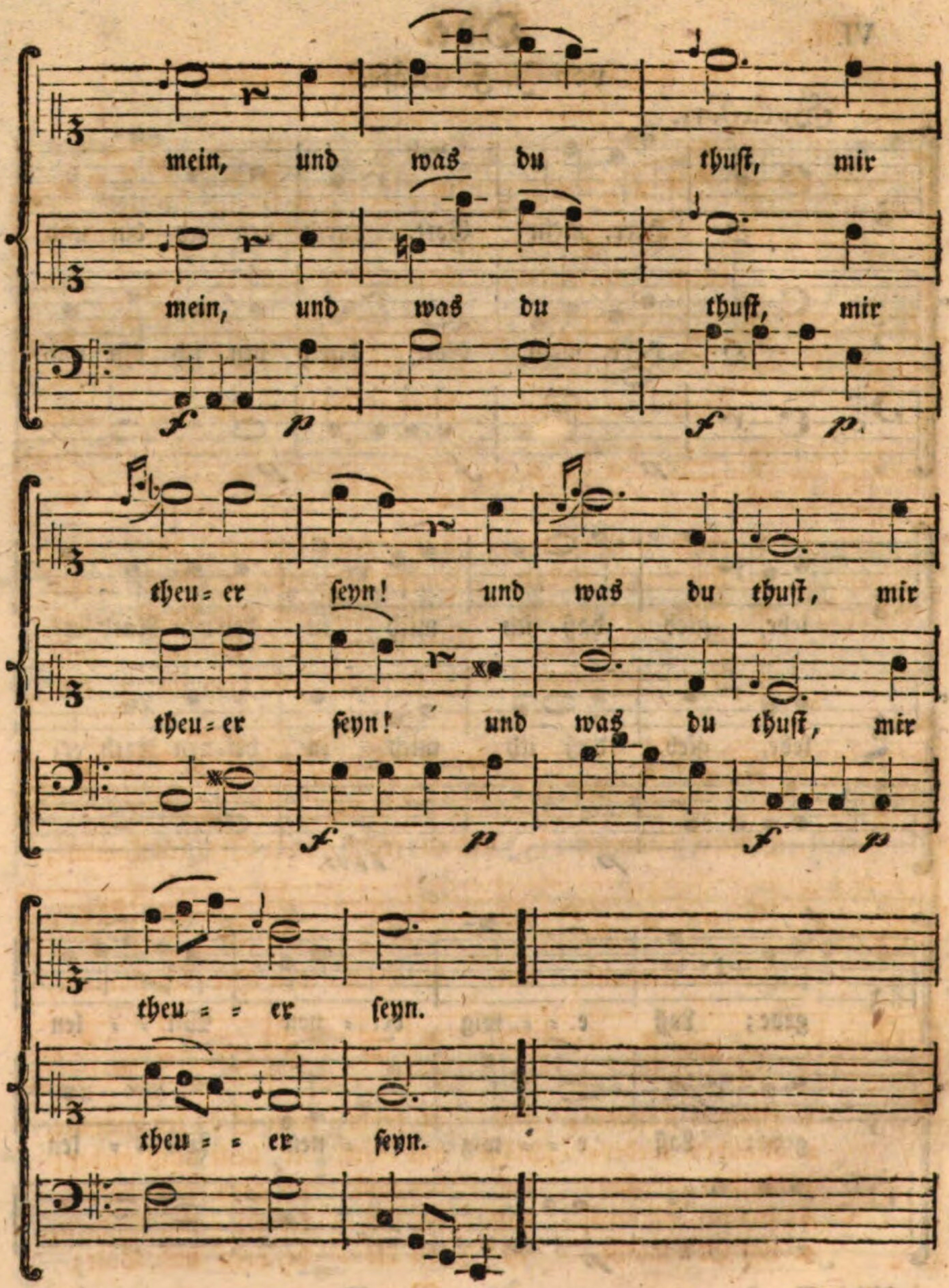


VI.

Ode.

von J. F. Gräfe.

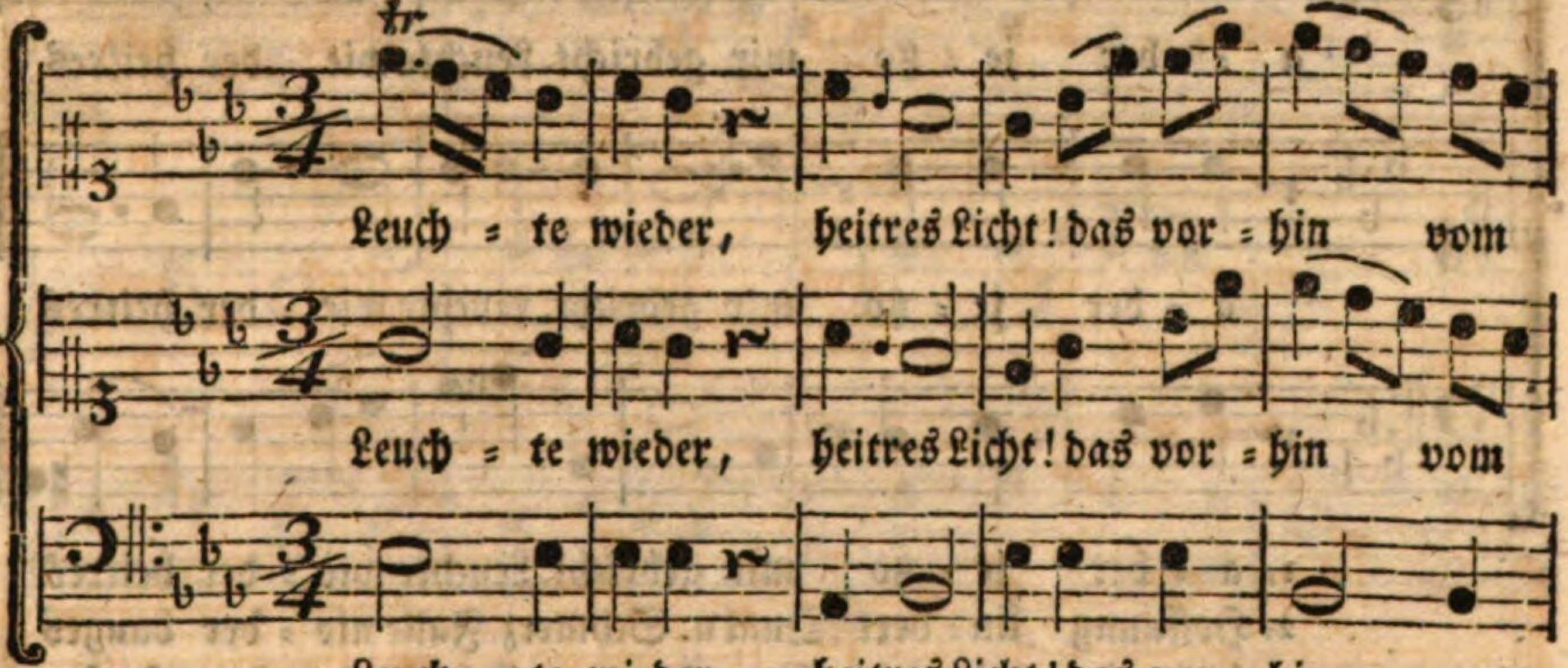



mein, und was du thust, mir
mein, und was du thust, mir
f p f p.
theu = er seyn! und was du thust, mir
theu = er seyn! und was du thust, mir
f p f p
theu = = er seyn.
theu = = er seyn.

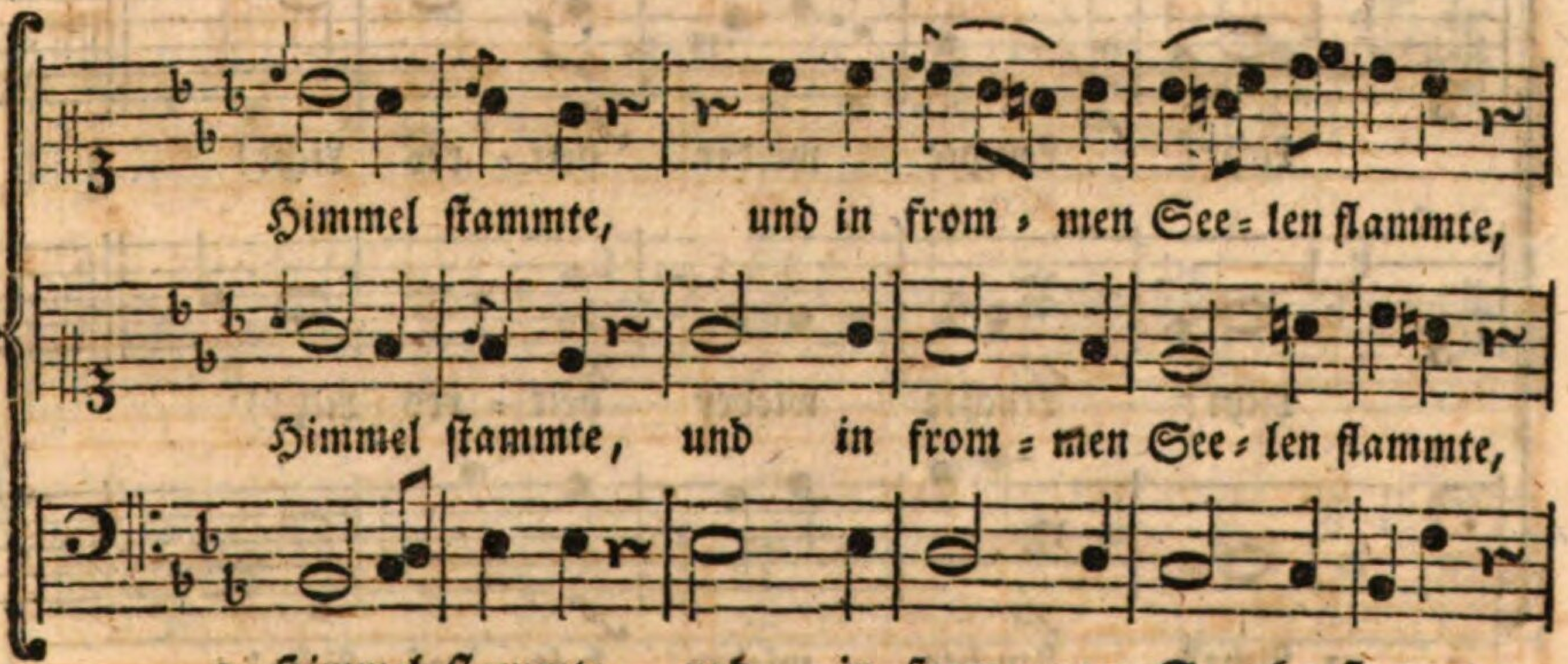
VII. Aria.

VII. Aria.

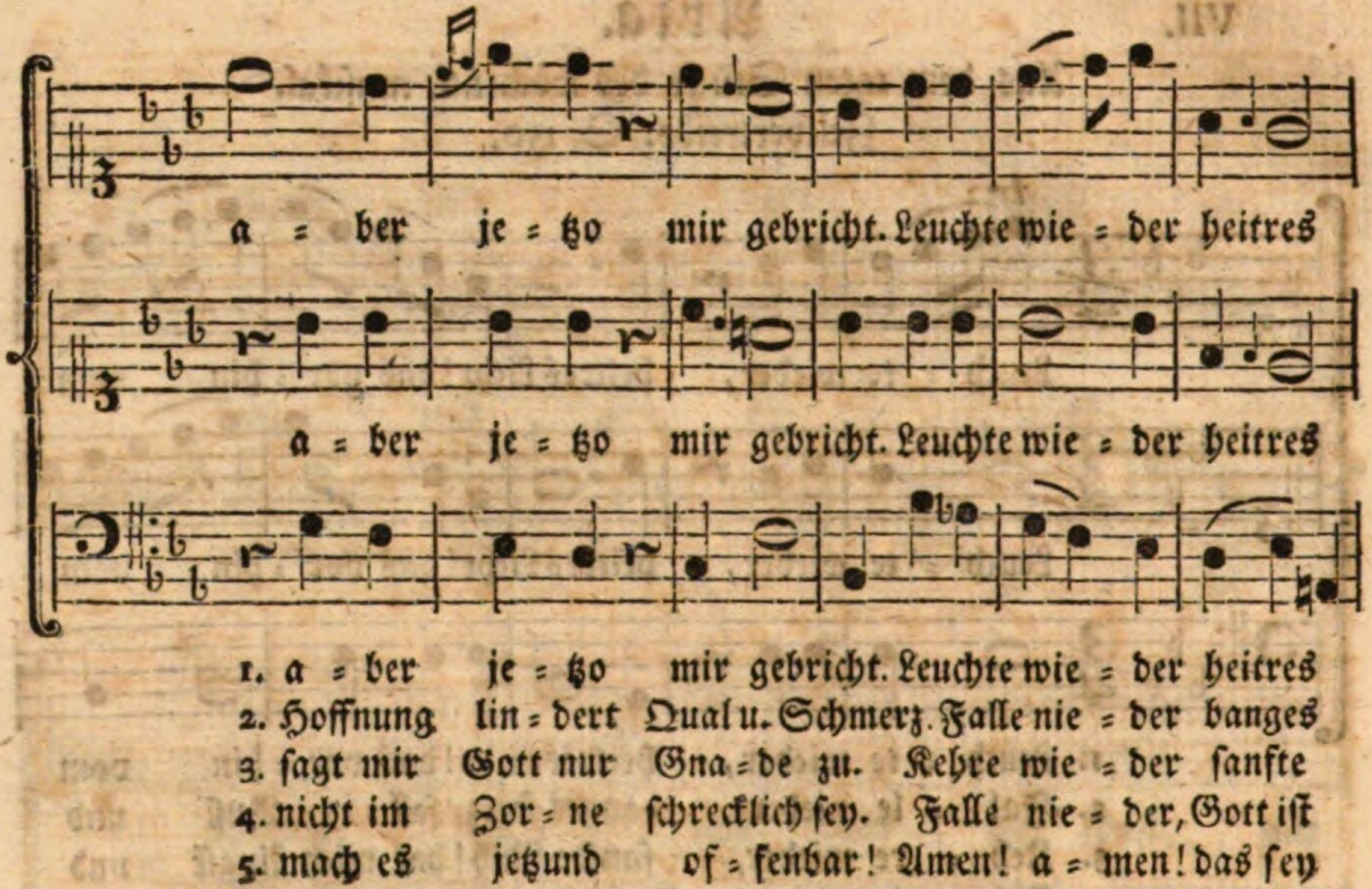
Aus dem 19ten Stücke des wöchentl. musikal. Zeitvertreibs. S. 150.

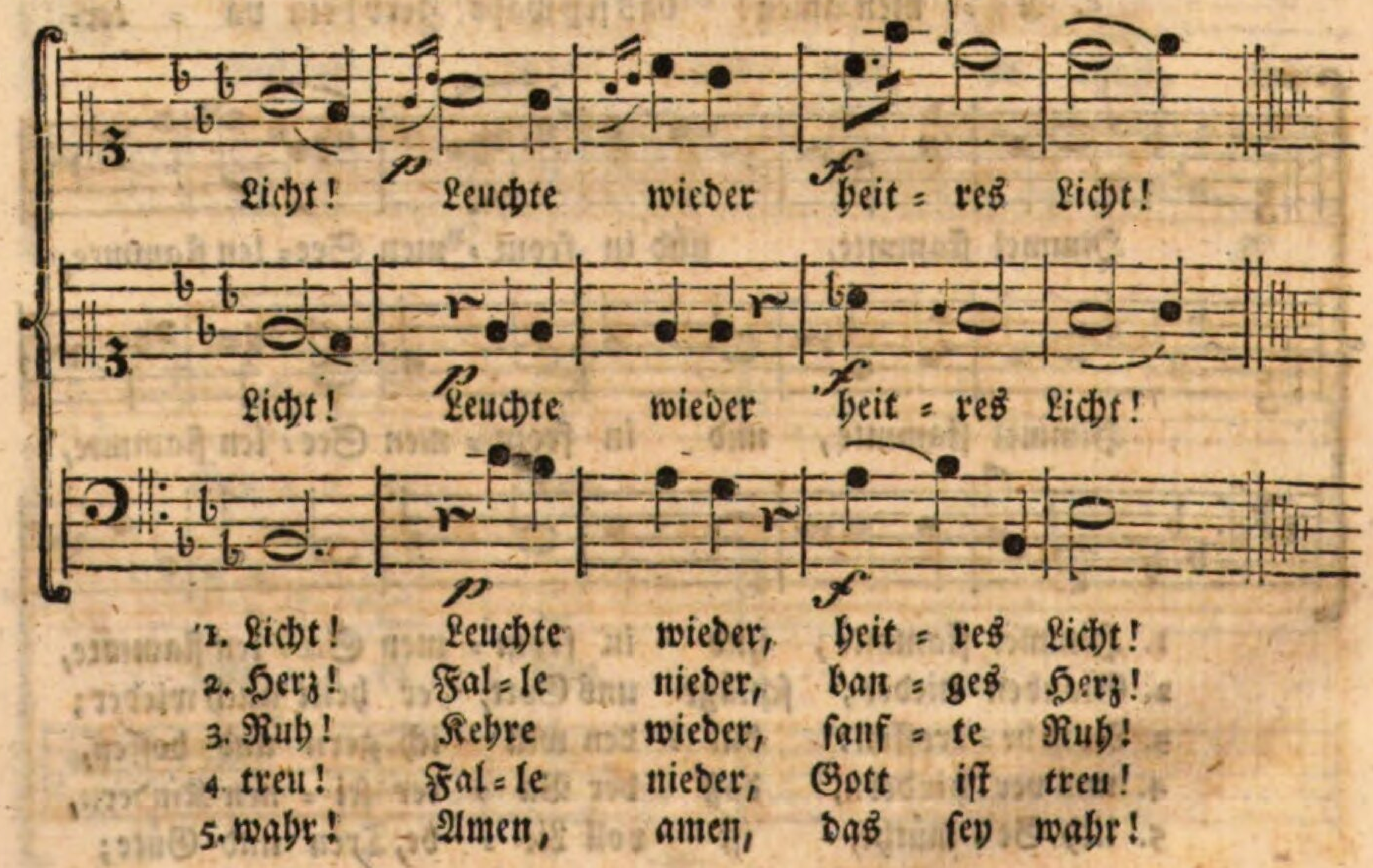


1. Leuch = te wieder, heitres Licht! das vor = hin vom
2. Fal = le nieder, banges Herz, fall in Buß und
3. Keh = re wieder, sanfte Ruh! hat mich Angst und
4. Fal = le nieder! Gott ist treu; durchs Ge = bet Laßt
5. A = men amen! das sey wahr! Herr dein vä = ter=



1. Himmel stammte, und in from = men See = len flammte,
2. Glauben nieder; schlägt uns Gott, er heilt auch wieder;
3. Noth be = troffen: dul = den will ich gern und hoffen,
4. uns ver = hindern, daß der Va = ter sei = nen Kindern,
5. lich Ge = müthe, ist voll Lie = be, Treu und Güte;


a = ber je = tzo mir gebricht. Leuchte wie = der heitres
a = ber je = tzo mir gebricht. Leuchte wie = der heitres
1. a = ber je = tzo mir gebricht. Leuchte wie = der heitres
2. Hoffnung lin = dert Qual u. Schmerz. Falle nie = der banges
3. sagt mir Gott nur Gna = de zu. Kehre wie = der sanfte
4. nicht im Zor = ne schrecklich sey. Falle nie = der, Gott ist
5. mach es jetzund of = fenbar! Amen! a = men! das sey

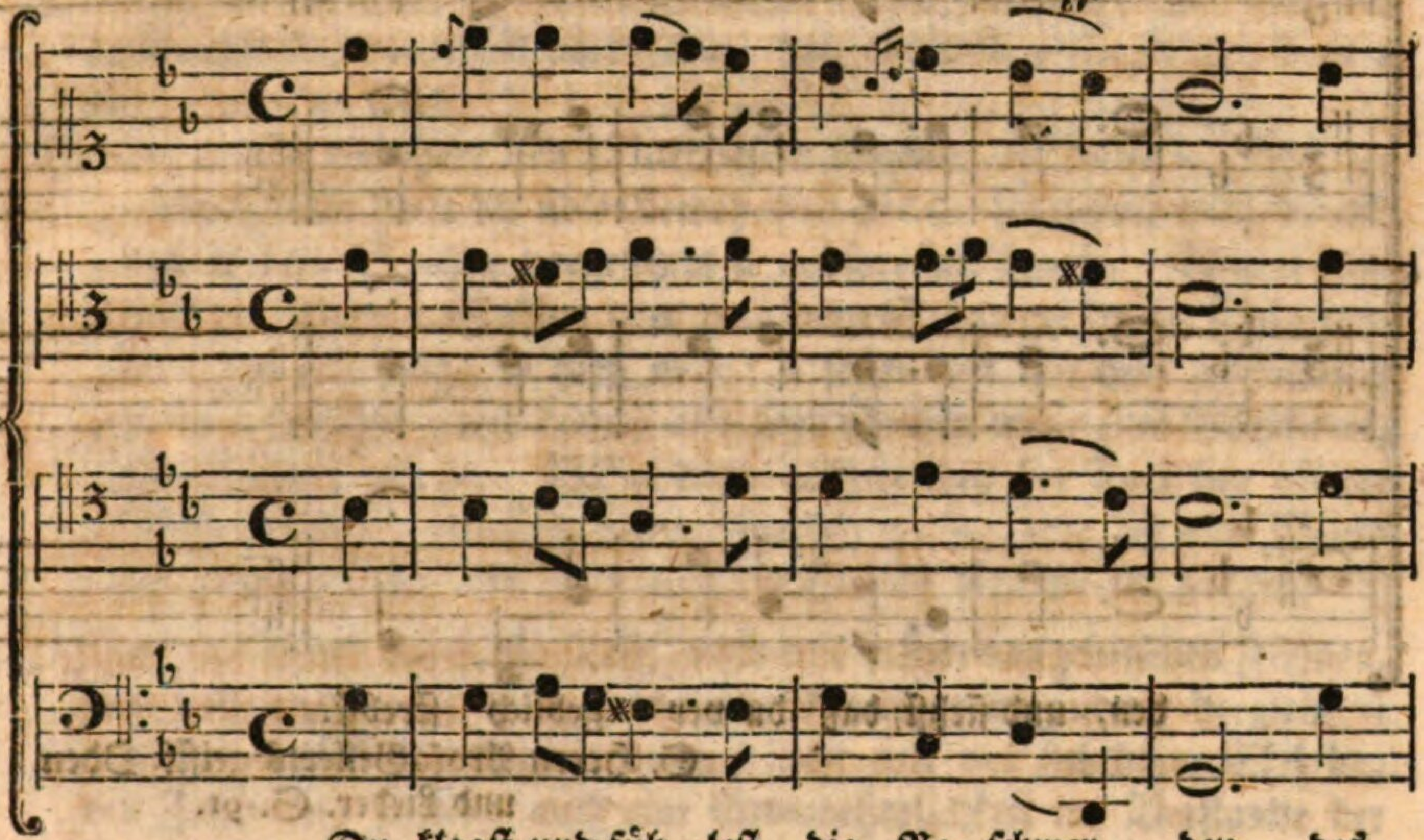

Licht! p Leuchte wieder f heit = res Licht!
Licht! p Leuchte wieder f heit = res Licht!
p f
1. Licht! Leuchte wieder, heit = res Licht!
2. Herz! Fal = le nieder, ban = ges Herz!
3. Ruh! Kehre wieder, sanf = te Ruh!
4. treu! Fal = le nieder, Gott ist treu!
5. wahr! Amen, amen, das sey wahr!

VIII. Ode.

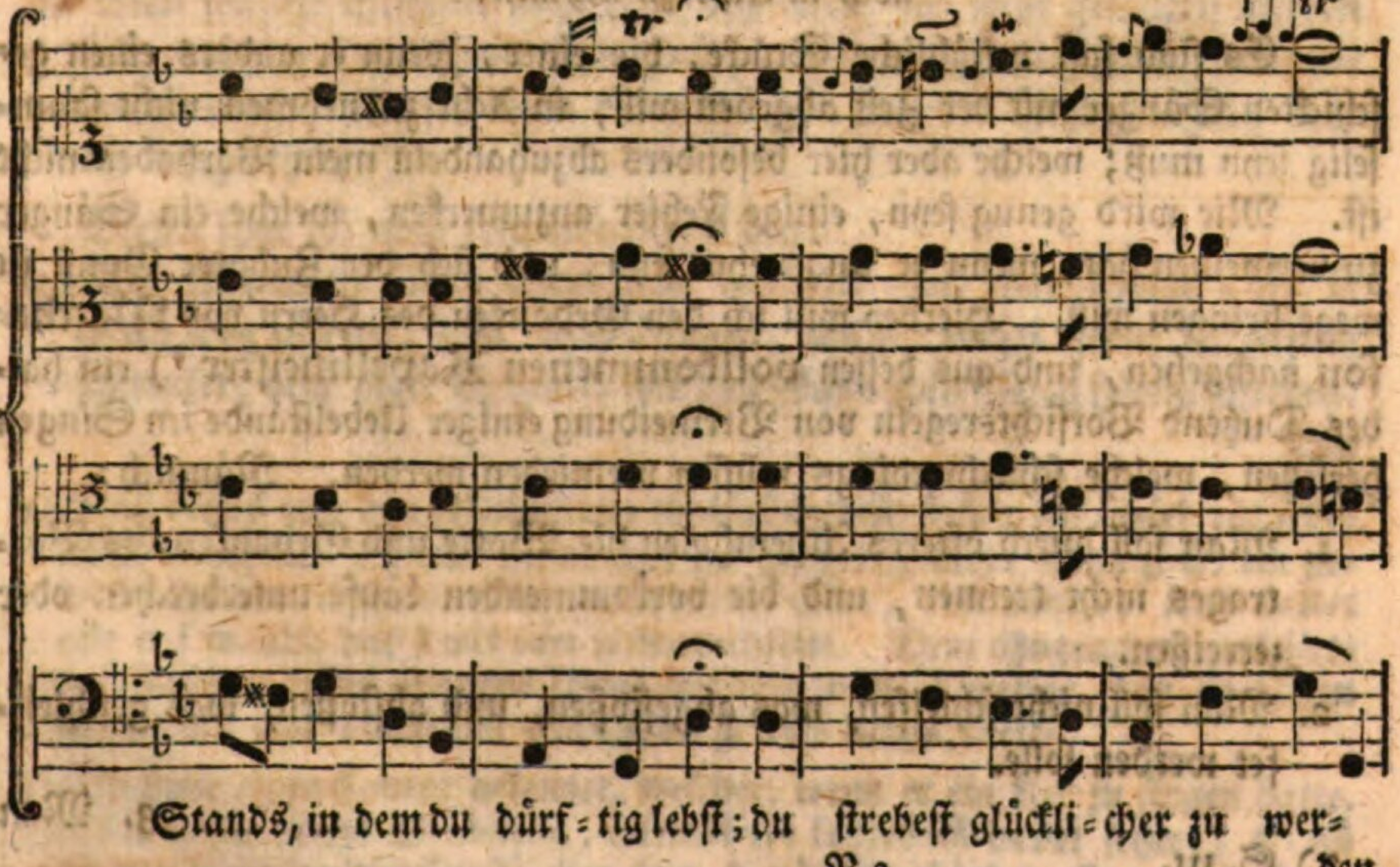
VIII.

Ode.

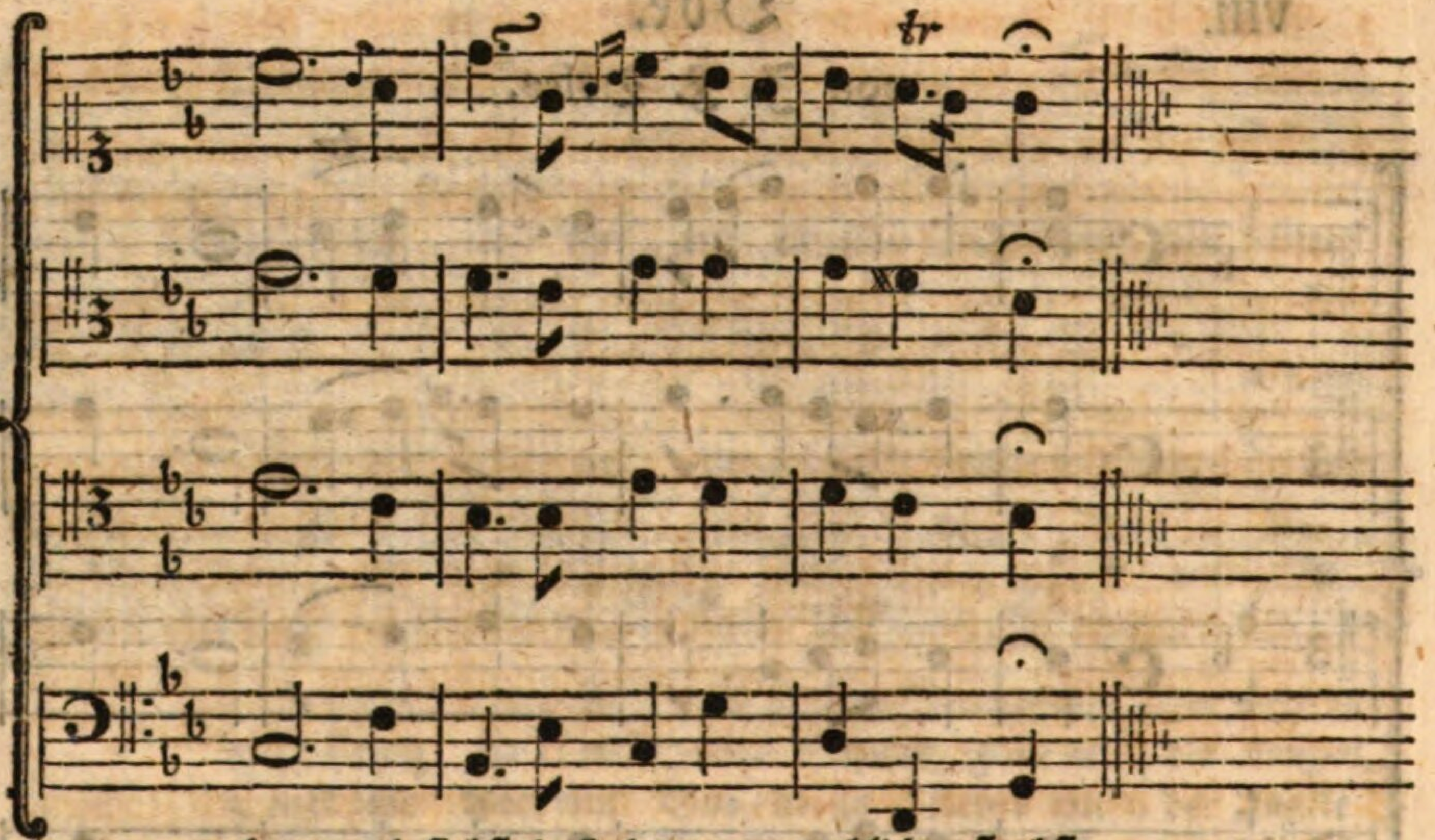
von J. F. Doles.



Du klagst und füh = lest die Be = schwer = den des



Stands, in dem du dürf = tig lebst; du strebest glückli = cher zu wer =



S. Herrn Prof. Gellerts geistl. Oden und Lieder. S. 91.

4. Was hat ein Sänger in Ansehung der Aussprache noch in Acht zu nehmen?

Es sind fast unzähliche Stücke¹, die einer, wenn er anders einen geschickten Sänger mit der Zeit abgeben will, in Acht zu nehmen nicht saumselig seyn muß; welche aber hier besonders abzuhandeln mein Vorhaben nicht ist. Mir wird genug seyn, einige Fehler anzumerken, welche ein Sänger zu vermeiden hat, wenn er angenehm seyn, und sich der Zuhörer Gunst zu wege bringen will. Hierbey will ich den Gedanken des Herrn von **Mattheson** nachgehen, und aus dessen **vollkommenen Kapellmeister** ²) ein halbes Dutzend Vorsichtsregeln von Vermeidung einiger Uebelstände im Singen hersetzen, welche schlechterdings müssen vermieden werden. Nämlich:

1. Man soll durch öfteres Athemholen die Worte und Gedanken des Vortrages nicht trennen, und die vorkommenden Läufe unterbrechen oder zerreißen.
2. Man soll nicht schleifen, was abgestoßen, und abstoßen, was geschleiffet werden solle.

3. Man

2) S. 111.

3. Man soll die Stimme nicht in allen Klängen entweder über sich ziehen, oder unter sich sinken lassen, und also falsch anstimmen, welches häßlich ist.

4. Man soll die Textworte nicht gleichsam in sich schlucken; auch nicht die Lautbuchstaben dergestalt verändern, daß aus dem a ein o; aus dem e ein i, u. s. w. wird. 3)

Hierbey erzählt der Herr von Mattheson folgende Historie; „Ein gewisser Cantor hatte die üble Gewohnheit aus der Lehrschule mitgebracht, „daß er kein S ohne vorgesetztes á aussprechen konnte. Wie er nun „einst die Worte: **Sollen wir mit dem Schwert drein schlagen,** „im Chor mit sang; so hieß es so: á sollen wir mit dem á Schwert „drein á schlagen, und kamen also drey Sylben mehr zum Vorscheine, „als erfordert waren. Daher denn nothwendig der Tact bey öfterer „Wiederholung, grausam gezerret werden mußte, und der gute Mann „sich heftig erboßte, in Meynung die Schuld läge an den andern.“ 4)

5. Man soll weder durch die Nase, noch mit zusammengebissenen Zähnen, oder mit gar zu sehr aufgesperretem Maule, oder andern dergleichen garstigen Umständen singen: daraus nicht nur ein sichtbarer Ekel bey den Zuhörern, sondern auch eine Unvernehmlichkeit im Verstande der abzusingenden Worte entstehet:

6. Man soll die Stimme nicht stark angreifen, wo sanft gesungen werden soll; und im Gegentheile matt singen, wo es eigentlich frisch und helle lauten muß. Dieses wird entweder gar aus der Acht gelassen, oder oft umgekehrt.

Diesen füge ich noch folgende Regel bey:

7. Wo Manieren sollen angebracht werden; soll man selbige nicht so gleich weg plerren, daß die so klingen, als ein ungesalzener Stockfisch schmecket; oder ohne Verstand wie eine Gans zum Gelag hinein schreyen.

Bey

3) Daß dieses von den Mitlautern ebenfalls zu verstehen sey, wird ein jeder leicht einsehen. Es war derowegen ein großer Fehler, wenn z. E. ein gewisser Cantor, anstatt: Nun danket alle Gott, anstimmete: Lul dalket alle u. s. w. also das l mit dem n verwechselte. Dem ohngeachtet verleitete das Ansehen dieses Mannes einige auf eine solche Thorheit, daß sie diesen Fehler als eine vermeinte Schönheit getrost nachahmeten.

4) Ich habe einen Cantor gekennet, welcher, wenn er ein Lied zu singen hatte, das sich mit einem W anfieng, allemal ein kurzes nå davor setzte: z. E. nå Wenn nå wir im höchsten Nöthen seyn. It. nå Wir gläuben all an einen Gott.

Bey allen vorhin erwähnten Stücken merke man sich noch nachstehende wichtige und kluge Regel:

Eine jede singende Stimme, je höher sie geht, desto mehr soll sie gemäßiget und gelindert; je tiefer sie aber steigt, desto mehr soll sie nach eben dem Maaße verstärket und völliger herausgebracht werden.

Je mehr man sich nun bemühet, nach vorstehenden Regeln das **Unanständige** gleich im Anfange zu vermeiden, desto angenehmer wird man seyn. Das **Wohlanständige** ist aus den erwähnten Gegenständen leicht abzunehmen.

Ich beschließe hiermit meine **Einleitung** in die **Anfangslehren** der **Tonkunst**, und wünsche von Herzen, daß sich sowohl Lehr- als auch lernende derselben mit Nutzen und Segen bedienen mögen. Den lehrbegierigen Scholaren kann in musikalischen Lehrstunden, zu welchen dieses Büchlein eigentlich bestimmt ist, mehr Unterricht mündlich ertheilet werden, und ich achte es für meine größte Pflicht, Gott und dem Nächsten mit der mir verliehenen Gabe der Musik ferner aufrichtig zu dienen bis an mein

E N D E.

Richtige
und nach alphabetischer Ordnung wohl eingerichtete
Erklärung
der vornehmsten
musikalischen Kunstwörter,
welche sowohl in der
Vokal= als Instrumentalmusik
vorzukommen pflegen.

Hoc praecipit ratio, atque doctrina, ut vis ejus rei, quam definias, sic exprimatur, ut neque absit quidquam, neque supersit.

Cic. Lib. II. de Oratore.

Erklårung der musikalischen Kunstwörter.

A.

A Dieser große Buchstab bedeutet so wohl auf den Ueberschriften musikalischer Stücke, als auch im Generalbasse die Altstimme.

A B C D E F G. Diese sieben Buchstaben des Alphabets hat der Pabst Gregorius Magnus ums Jahr 594. zu Bemerkung der musikalischen Intervallen eingeführet.

A, ab, von

A battuta, nach dem Tacte, welches meistentheils im Recitative vorzukommen pflegt.

Ab initio, vom Anfange.

Abruptio, Abreißung, ist eine musikalische Figur, da gemeiniglich am Ende eines Satzes die Harmonie plötzlich abgebrochen und abgeschnappet wird.

A Capella, heißt; Wenn Vokal- und Instrumentalstimmen sich mit einander zugleich, und zwar dergestalt hören lassen, daß diese eben dasjenige, was jene haben, vortragen.

Accento. Accent. Was derselbe sey, siehe im Kapitel von Manieren.

Accompagnement, die Begleitung, von diesem Worte ist zu merken, daß es eine dreyfache Bedeutung hat. Die erste davon ist allgemein, wenn nämlich Singestimmen von allerhand Instrumenten, in allerhand Arien

und Melodien, auf gebrochene und unterbrochene abwechselnde Art, be- begleitet werden. Die zweyte ist sonderbarer, doch am gewöhnlichsten, und geht allein auf den Generalbaß. Die dritte aber ist am allersonderbarsten, und zeiget einen Recitativ an, welchen lauter Geigen, mit lang-auszuhaltenden oder gezogenen Noten und Accorden, ohne Unterbrechung ganz sanfte und gleichsam nur säuselnd begleiten.

Accompagniren heißt; Wenn zu einer oder mehr Vokal- oder Instrumentalstimmen noch eine andere Stimme oder Instrument z. E. ein Clavier, als eine Grundstimme gespielet wird. Der solches verrichtet heißt ein

Accompagnateur. Gall.

Accord, eine Zusammenstimmung, besteht aus Terz, Quint und Octave.

Accordare, stimmen, d. i. die Instrumente, oder auch die Orgelpfeifen zu rechter Uebereinstimmung bringen.

Accordante, übereinstimmend.

Adagio, langsam, gemächlich.

Adagio adagio, oder adagissimo, sehr langsam.

Adagio di motto, ist eben so viel als: adagissimo.

Ad libitum, nach Belieben.

Affettuoso, rührend, nachdrücklich, sehnlich, herzbeweglich.

Affettuoso affettuoso, oder affettuosissimo, sehr rührend, sehnlichst, nachdrücklichst, sehr herzbeweglich.

Agginstamente, nach dem Tacte.

Agreable, Gall. angenehm, lieblich.

A gusto, heißt, wenn einem etwas nach seiner Neigung eingerichtet ist, das ihm gefällt.

Air, ein Lied, eine Melodie.

Allaigrement, hurtig, freudig.

Allabreve, oder a la Breve, ist diejenige Tactart, in welcher die halben Schläge wie die Achtel im langsamen Tacte tractiret werden.

Alla Capella, wie Allabreve.

Alla diritta, stufenweise, auf- oder abwärts steigend.

Alla moderna, nach jetziger Mode.

Alla zoppa, auf hinkende Weise.

Allegramente, freudig lustig.

Allegro, geschwinde, fröhlich, frisch.

Allegro allegro, oder allegrissimo, überaus hurtig und geschwinde.

Allegro assai, sehr geschwind, oder sehr bewegt.
Allegro ma non troppo, nicht zu geschwind.
Alternativemente, alternativement, oder alternatim, wechselsweise, eins ums andere.
Alto, die Altstimme. Der Name kömmt her von: altus, hoch, weil diese Stimme unter den Mittelstimmen die höchste ist.
Alzamento di mano, das Aufheben der Hand bey dem Tact führen.
Amabile, artig.
Ambitus, heißt ein Umfang. Man bezeichnet oder benennet mit diesem Worte die mögliche Höhe und Tiefe einer Singestimme, oder eines Instruments.
Amoroso, verliebt.
Anarmonia und Asymphonia. Ein Mislaut, Uebellaut.
Andante, ebenträchtig, wird gebraucht, wenn alle Noten fein gleich und überein vorgetragen, und eine von der andern wohl unterschieden werden sollen: geht etwas geschwinder, als: Adagio.
Animato, Animoso, beseelt, belebt, frisch.
Angloise, ein engländischer Tanz.
Anthema, ein griechischer Tanz, wozu gesungen wurde.
A quattro parti, voci, von vier Stimmen.
Arco, ein Geigenbogen.
Archeggiare, mit Bogen streichen.
Ardito, frisch, beherzt, dreiste.
Aria, heißt überhaupt eine jede Melodie, sie werde gesungen oder auf Instrumenten gespielet.
Arietta, ist das Diminutivum von Aria, und heißt ein Liedlein, oder kleine Aria, so ordentlich zwey Reprisen hat, und auf Gavotten- oder Menuetten-Art gesetzt wird.
Arioso, ariös, sangbar.
Arioso oder Obligato, ist ein Satz im Recitative, bisweilen in der Mitte, bisweilen am Ende, wie es etwa die nachdrücklichsten Worte erfordern, der wie eine Arie nach dem Tacte pfleget gesungen zu werden.
Arpeggiare, auf Harfenart, oder gebrochen spielen. Dieses geschieht, wenn man den vorkommenden Griff nicht zugleich, sondern die in selbigem enthaltenen Noten einzeln, und nach einander anschlägt. Daher kömmt

Arpeggio }
Arpeggiato }

Assai, ist ein Adverbium quantitatis, welches öfters zu andern Wörtern gesetzt wird: dessen eigentliche Bedeutung ist aus folgendem leicht zu erlernen. Z. E.

Piano assai, so schwach als möglich; ist so wie pianissimo.

Forte assai, so stark als möglich; ist so wie fortissimo.

Allegro assai, siehe vorher.

A tempo giusto, nach gebührendem Tacte.

B.

B. Dieser große Buchstab zeiget auf den Ueberschriften musikalischer Stücke den Singebaß an.

Ballet, ist ein besonderer Tanz, welcher bey Masqueraden und Aufzügen gebräuchlich ist.

Ballo, ein Tanz.

Ballo poscareccio, ein Bauerntanz.

Baritono, so wird diejenige Baßstimme genennet, deren bezeichneter Schlüssel auf der mittelsten Linie des Notenplans steht. Man bemerket mit diesem Worte gemeiniglich den tiefen Tenor oder hohen Baß. Bisweilen schreibt man auch dafür: Bassetto. Der solche Stimme singt, heißt ein

Baritoniste. Dergleichen Sänger werden sonst Stubenbaßisten genannt.

Baryphonus, ein Baßiste.

Basis, ist die tiefste Stimme einer Harmonie. Das Wort ist griechisch, und heißt auf deutsch: der Grund.

Basso, bedeutet die tiefste Singestimme, oder den Baß.

Bassus generalis, ein allgemeiner Baß; wird deswegen also genennet, weil er eines musikalischen Stücks völlige Harmonie in sich begreift.

Basson, ist der der ordentliche Baß und Accompagnement der Hoboe. Der Ambitus dieses Instruments begreift drittehalb Octaven in sich, nämlich vom C bis ins f̄ und ḡ, auch manchmal in der Tiefe bis ins Contra B und A.

Battuta, heißt der Tact, oder die Bewegung der Hand des Musikdirectoris, so durch Niederschlagen und Aufheben geschieht.

Bicinium, ein zweystimmiges Lied.

Bis, zweymal, wird gebraucht, wenn etwa im schreiben eine Clausel vergessen worden, die man hernach aus Mangel des Raums auf solche Art (wo es sich thun läßt) ersetzen muß.

Bizar-

Bizarria, Bizarrerie, ist eigentlich so viel, als Fantasia. Man bezeichnet mit diesem Worte solche Sache, da man bey der einmal angebrachten Melodie nicht verbleibt, sondern immer auf eine andere verfällt. Einige Auctores betiteln gewisse Stücke ihrer Composition mit dem Namen: Bizarrie. Heutiges Tages seyn die Tafelstücke meistentheils Bizar.

Bizarrement, Bigearrement, eigensinnig, fantastisch, närrisch.

Boutade, ein plötzlicher Einfall, oder musikalischer Satz, so man aus blosser Caprice hinsetzt, sans façon, wie der Bauer den Hut auf den Kopf.

Braccio, oder Brazzo, ist eine an Structur und Proportion etwas größere Geige, als eine Violin, hat vier Seiten, davon die tiefste ins c, die zweyte ins g, die dritte ins d̄, und die vierte ins ā gestimmet wird. Man nennet es kurz: eine Bratsche.

Brillant, lebhaft, munter, durchdringend.

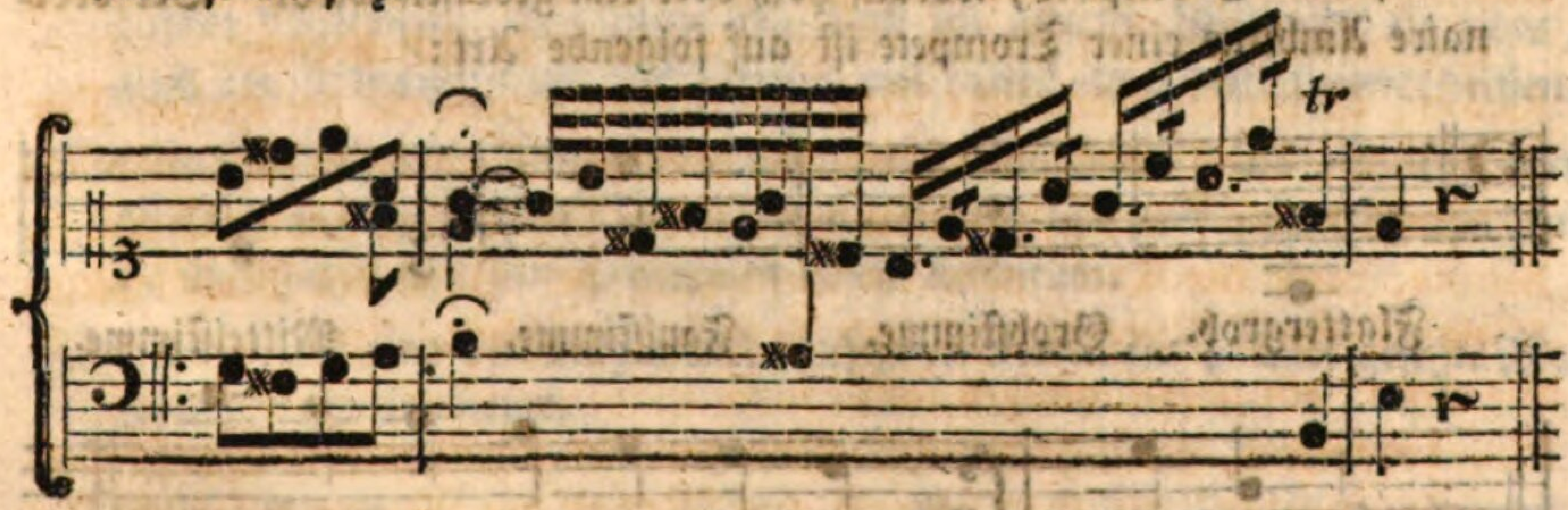
Burlesco, Burlesque, scherzhaft, kurzweilig, poßierlich, lächerlich.

Bourrée, ein französischer Tanz.

C.

C. Wenn dieser große Buchstab im Generalbasse vorkömmt, so zeiget er an, daß der Diskant singen werde; befindet er sich aber im Anfange eines Stücks vorn auf dem Notenplan nach dem Schlüssel, so bemerket er den Vierviertheiltact.

Cadence, Cadenz, ist eine willkührliche Auszierung der Hauptnote eines Modi gegen die im Basse dagegen stehende Quarte. Dieser Auszierung bedienet man sich nur insgemein beym Schlusse eines Stücks. Als ein Exempel will ich die Cadenz hersetzen, welche sich in Herrn Tischers musikalischen Zwillingen, am Ende des ersten Concerts befindet, und in Noten also aussieht:



Canta-

Cantabile, ist eine solche Composition, welche sich wohl singen oder spielen läßt, und wird meistentheils langsam vorgetragen.

Cantaten, sind lange Musikstücke, deren Text italienisch, französisch oder deutsch und der Inhalt derselben geistlich oder weltlich seyn kann. Sie bestehen aus Arien und Recitativen, wechseln auch in verschiedenen Tactarten ab; bisweilen werden sie von einer Stimme allein, manchmal aber von vier oder mehrern Stimmen gesungen, welche unterschiedliche Instrumente begleiten.

Chanson, bedeutet ein musikalisches Lied, entweder mit oder ohne Text, welches mit kurzen Fugen und artigen Fantasien dergestalt durchgeführet ist, daß am Ende die erste Fuge meistens von vorn wiederholet und damit geschlossen wird.

Canto, der Diskant, oder die höchste unter den vier Hauptstimmen. Canto kommt her von canto, ich singe, weil er den Hauptgesang führet. Diskant kommt von bis oder dis cantat her, weil der Gesang, gegen andere Stimmen, gedoppelt schön klingt.

Capella, ist ein absonderlicher Chor, so zur Verstärkung der Musik in einem Stücke mit einfällt. Es kann solches so wohl von Singestimmen, als Instrumenten verrichtet werden.

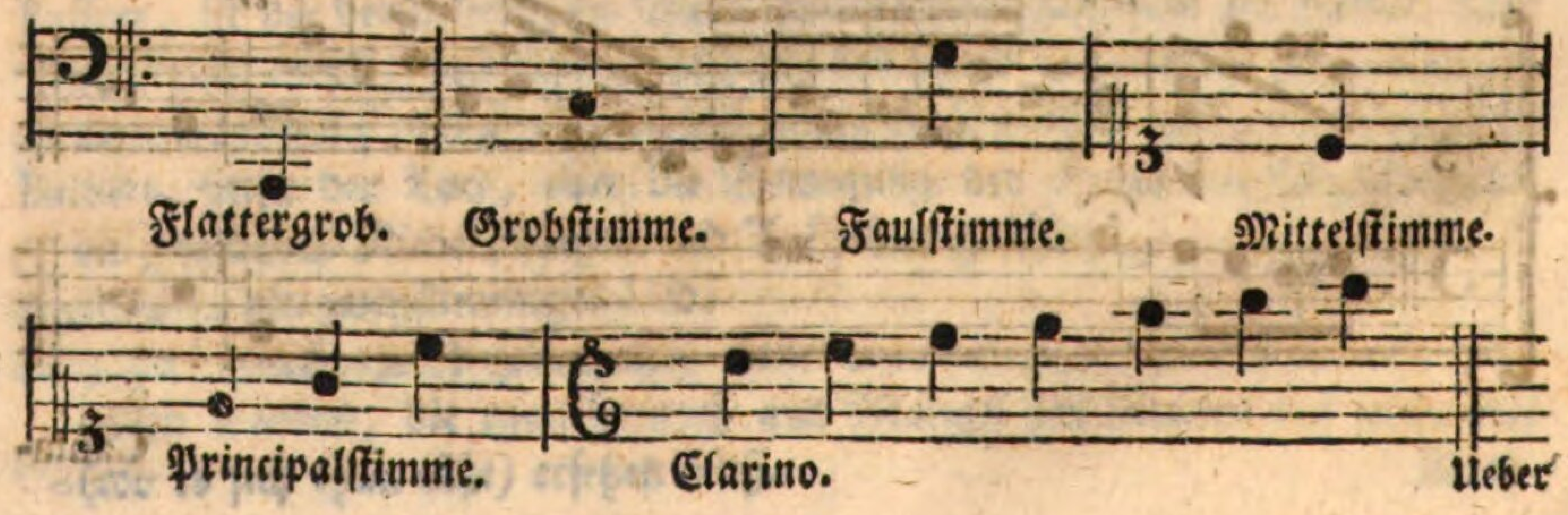
Capo, der Anfang.

Capricio, ist ein Einfall, worauf vorher nicht meditiret worden. Es werden mit diesem Worte solche Fantasien bezeichnet, darinn einer seinem Sinne folget, und nach seiner Caprice etwas hinsetzet oder daher spielet.

Chaconne, ist eigentlich ein Tanz, und eine Instrumental-Piéce, worinn der Baß gemeiniglich ein aus vier Tacten im $\frac{3}{4}$ Tact bestehendes Thema hat, welches so lange obligat, d. i. unverändert bleibt, als die darüber gesetzten Variationes währen. Bisweilen variiret auch der Baß.

Chorodidascalus, ein Musikdirector.

Clarino, eine Trompete, worauf hoch oder klar geblasen wird. Der ordinaire Ambitus einer Trompete ist auf folgende Art:



Ueber diesen Ambitum können große Practici auch bis ins $\overline{\overline{\overline{f}}}$ ja wohl noch höher hinauf blasen, und dabey das $\overline{\overline{\overline{dis}}}$, $\overline{\overline{\overline{gis}}}$ und $\overline{\overline{\overline{h}}}$ mit Mühe heraus bringen. Das $\overline{\overline{\overline{fis}}}$ spricht reiner als das $\overline{\overline{\overline{f}}}$ an.

Come sopra, ist so viel, als Da Capo.

Componimenti, sind nichts anders, als verfertigte musikalische Stücke, oder wirkliche Compositiones.

Con, mit. Z. E. con affetto, mit Anmuth. Con l'arco, mit dem Bogen. Con e senza Violini, mit und ohne Violinen. Con discretione, wie Tempo giusto. Con spirto, oder spirito, begeistert, beseelt, belebt. Con Tenerezza, zärtlich.

Concertisten, sind die besten Sänger und Instrumentalmusici.

Concerto, Concert. Dieses Wort wird in einer dreyfachen Bedeutung gebraucht. Erstlich benennet man damit ein Collegium musicum, oder eine Zusammenkunft einer gewissen Anzahl von Musikverständigen Personen, welche sich in practischen Sachen üben. Zweytens bezeichnet dieses Wort eine Cammermusik, d. i. ein Stück, das man schlechtweg ein Concert heißt, welches sowohl mit Vokal- als Instrumentalmusik gemacht werden kann. Drittens bemerket man damit solche Violinsachen, die also gesetzt sind, daß sich eine jede Parthie zu gewisser Zeit hervorthut, und mit den andern gleichsam um die Wette spielet.

Contrapunct, ist eine aus Con- und Dissonanzen kunst- und regelmäßige Zusammenfügung, woraus ein annehmlicher Wohllaut oder Melodie entsteht. Der Name rührt noch von den alten Musicis her, welche, indem ihnen unsere heutigen Figuralnoten noch unbekannt waren, ihre Compositionen mit lauter Puncten vorstelleten, welche sie gegen einander setzten. Einen solchen Aufsatz nannte man Contrapunct, d. i. Punctum contra Punctum. Es kann also auch im weiten Verstande ein jedes, auch das simpelste musikalische Stück mit Recht ein Contrapunct heißen.

Cor de Chasse, oder Corno di Caccia, ein Waldhorn. Die Waldhörner gehen gemeiniglich eine Quinte tiefer, als die Trompete, nämlich aus dem F, und haben mit den Trompeten einen Ambitum.

Courante, ist eine aus kurzen und laufenden Noten im $\frac{3}{4}$ Tact gesetzte Melodie vor Instrumente.

D.

D. Dieser große Buchstab zeiget im Generalbasse den Diskant an.
Da Capo, vom Anfange. *)
Dal, de, di, von.
Decachordum, ein Instrument, das zehn Seyten hat.
Dialogo ist eine Composition von verschiedenen Stimmen oder Instrumenten, so sich wechselsweise hören lassen.
Diphonium, eine Composition von zwey Stimmen.
Dissonance, Dissonanza, Dissonantia, ein Uebellaut.
Dolce, dolcemente, lieblich, anmuthig, leise; bedeutet, daß man einen mit solchen Worten bezeichneten Periodum so wohl mit der Stimme, als mit dem Bogen, und andern instrumentrührenden Werkzeugen moderiren, und so lieblich machen soll, als man nur kann.
Double, heißt eine Veränderung; Variation.
Drama, ein Schauspiel, so redend oder singend aufgeführet wird.
Dyas, ein Zweyklang.
Duetto, ist ein zweystimmig componirtes Stück.

E.

Echo, ein Wiederschall, ist eigentlich eine Wiederholung der Stimme, welches natürlicher Weise durch die Zurückschlagung der Luft geschieht, und wird öfters in der Musik nachgeahmet, wenn nämlich ein Chor dem andern, und zwar etwas schwächer antwortet.
Enjouvement. Eine lustige Piéce in der Musik.
Entrèe, ist eine serieuse Arie, mit zwey Reprisen, bloß für Instrumente.
Epicedia, Trauermusiken.
Epicinia, Siegsgesänge.
Epithalamia, Hochzeitstücke.
Erotica, Liebeslieder.

Execu-

*) Es wird nicht undienlich seyn, die Definition des Herrn von Matthesons hier beyzufügen, welche derselbe vom Dacapo gegeben hat. Sie befindet sich in seinem erläuterten Selah, und lautet S. 13 also: Ein Dacapo, spricht er, ist die Wiederholung eines zum Anfange gebrauchten Satzes in einem musikalischen Stücke, welcher Satz vor sich selbst schon seinen völligen Verstand oder Begriff hat, und entweder die ganze Abhandlung, oder auch einen beträchtlichen Theil derselben zu schließen fähig ist.

Executio, die wirkliche Ausführung eines musikalischen Stückes.

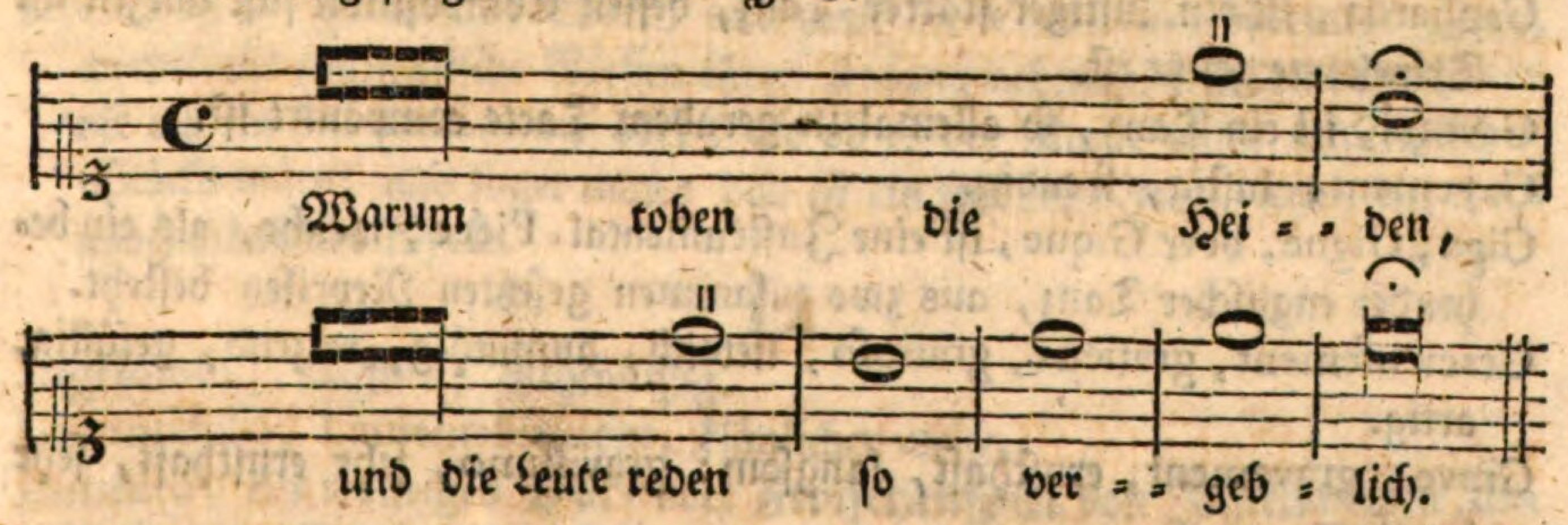
Extremstimmen, sind so wohl in Vokal- als Instrumentalsachen die höchsten und tiefsten Stimmen.

F.

Fagotto, ist eben was: Basson.

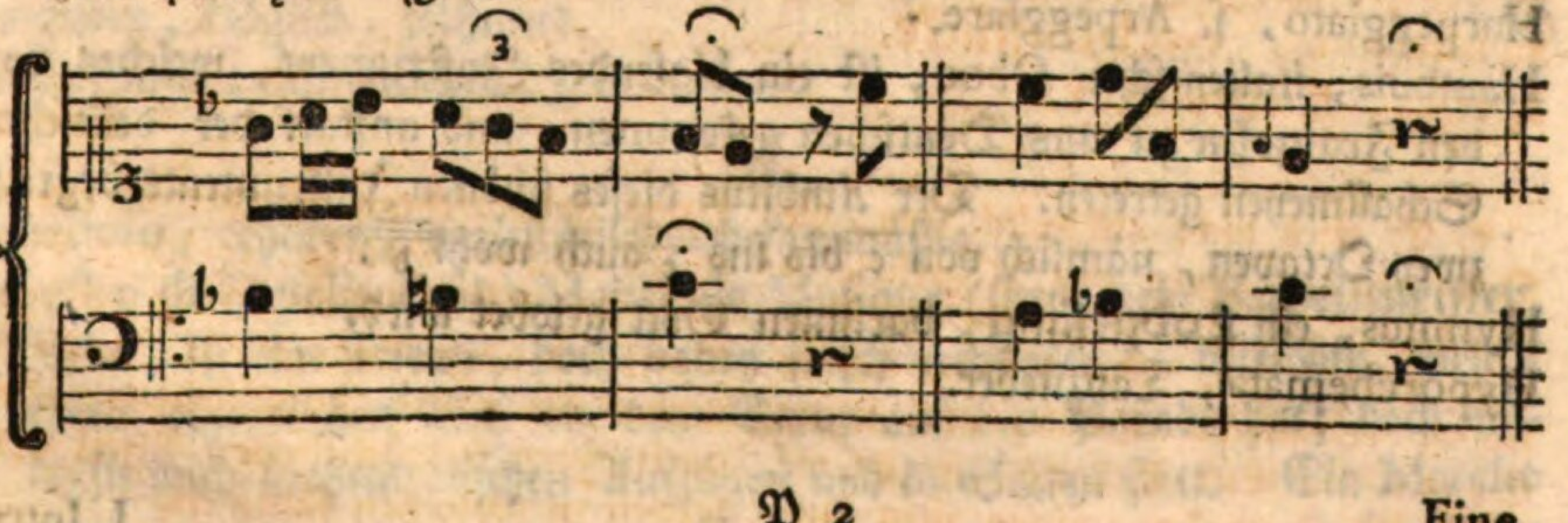
Falsetista. Mit diesem Worte belegt man einen solchen Sänger, der im Diskant oder Alt fistulirt, d. i. der über das Alter weg ist, darinnen man noch einen natürlichen Diskant oder Alt singen kann, und doch noch einen solchen hohen Ton, als diese Stimmen erfordern, durch Zusammenzwingung des Halses hervorzubringen im Stande ist.

Falso bordono, ist, wenn auf einer acht schlägigen Note viele Wörter in einem Tone gesungen werden. Z. E.



Fantasia. Mit diesem Worte werden solche Stücke in der Instrumentalmusik bemerket, die einer nach seinem Sinne setzt oder spielet, wie sie ihm in den Kopf kommen.

Fermate, ist eine willkührliche zierliche Aufhaltung der Mensur in der Mitte eines Stücks, so nicht allein bey einer Pause, sondern auch bey einer Note statt hat. Z. E.



Fine, finis, das Ende.

Fondamento, die Grundstimme in einer Musik.

Forte, stark, heftig; wird durch ein f angezeiget; piu forte, stärker; wird durch zwey große oder zwey kleine FF, ff, angedeutet: fortissimo, sehr stark, mit großer Heftigkeit und Gewalt, (um eine heftige, erhitzte Leidenschaft auszudrücken) wird durch drey FFF, oder fff angezeiget.

Frequentato, nicht zu leise und nicht zu stark.

Fuga, eine Fuge, ist ein künstlich Stück, da eine Stimme der andern, gleichsam fliehend, mit einerley Themate in verschiedenem Tone nacheilet.

Furioso, wüthend, rasend.

G.

Gagliarda, ist ein lustiger starker Tanz, dessen Composition fast allezeit im Tripeltacte gesetzt ist.

Gavotta, ist ein Tanz, so allemal in geradem Tacte componirt ist.

Gayement, lustig, freudig.

Giga, Gigue, oder Gique, ist eine Instrumental-Piéce, welche, als ein behender englischer Tanz, aus zwo zusammen gesetzten Reprisen besteht.

Gracieusement, gratieux, gratioso, lieblich, anmuthig, reizend, gefällig, artig.

Grave, gravement, ernsthaft, langsam: gravissimo, sehr ernsthaft, sehr langsam.

H.

Hardi, hardiment, heißt so viel, als: Vivace, lebhaft.

Harlequinade, ein Narrentanz oder Aufzug.

Harmonieux, wohlklingend, wohl zusammenstimmend.

Harpeggiato, s. Arpeggiare.

Hautbois, italienisch: Oboe, ist ein blasendes Instrument, welches von den Franzosen zu uns Deutschen gekommen, und anstatt der deutschen Schallmeyen getreten. Der Ambitus dieses schönen Instruments begreift zwey Octaven, nämlich von c bis ins $\overline{\overline{c}}$ auch wohl $\overline{\overline{b}}$.

Hymnus, ein Lobgesang, darinnen Gott gelobet wird.

Hyporchemata, Tanzlieder.

I.

Intrada, ist ein Präludium bey der Instrumentalmusik.

Introduction. Dieß Wort bedeutet ein solches musikalisches Stück, so im Anfange einer Suite anstatt einer Einleitung zu dem folgenden gespielet wird.

In unisono, in gleichem Tone oder Klange.

K.

Kammerton, heißt: wenn ein musikalisches Stück nicht nach dem alten Chor- oder Cornett-Tone, sondern hauptsächlich um der erwachsenen Sopranisten willen, so die Höhe nicht wohl haben können; und sodann, um der Instrumente willen, und damit die Seyten desto besser halten mögen, entweder um einen ganzen Ton, oder auch wohl gar um eine kleine Terz tiefer gesungen und gespielet wird.

Kyrie, ist ein griechisches Wort, und zwar der Vocativus, bedeutet: Herr, womit alle musikalische Messen ihren Anfang nehmen. Man brauchet es oft als ein Substantivum, oder, als ob es der Name eines musikalischen Stücks wäre; also saget man: das ist ein schönes Kyrie, item, ein wohl ausgearbeitetes Kyrie.

L.

Lagrimoso, klagend, wehmüthig.

Lamentabilis, Lamentablement, kläglicher weise.

Lamento, ein trauriges Vor- oder Zwischenspiel von Instrumenten, anstatt einer Sonate oder Rittornell.

Languido, schmachtend, seufzend.

Largo, sehr langsam.

Larghetto, nicht zu langsam.

Lento, langsam.

Ligatura, eine Bindung, Zusammenhängung.

Lugubre, kläglich, stöhnend.

Lusingando, schmäuchelnd, liebkosend.

M.

Maestoso, erhaben, majestätisch, heldenmäßig.

Maestro di Capella, (ital.) Maitre de Musique, (franz.) ein Kapellmeister.

Marche, ist eine serieuse, doch dabey frisch ermunternde Melodie, welche ihren eigentlichen Sitz vor dem Troup auf der Parade hat; doch findet sie auch in theatralischen Aufzügen und in Suiten statt. Ein Marche hat

hat mit einer Entrée große Gemeinschaft, nur daß jene mehr Passagen, als diese, admittiret.

Marintrompete, ist ein mit einer einzigen Seyte bezogenes Instrument, welches den Intervallen und Sprüngen nach der Trompete gleich ist.

Melodia, eine **Sangweise, Melodie.**

Melorapta, ein **musikalischer Pfuscher**, Noten- oder Stimmflicker.

Melotheta, ein **Componist.**

Men, oder meno, heißt: **weniger, nicht so**; wird öfters vor andere Wörter gesetzt, um den Nachdruck ihrer Bedeutung zu verringern. Z. E.
men forte, **nicht so stark;**
men presto, **nicht so geschwinde;**
meno piano, **nicht so schwach.**

Menuet, ist eine Weise von Tripeltact zu einem französischen Tanze, der etwas geschwinder, als eine Sarabande, geht. Er wird gemeiniglich von zwey Personen getanzt; kann aber auch von vieren zugleich getanzt werden. Es giebt **Menuetten** die zum **Spielen**, zum **Tanzen** und zum **Singen** besonders gerichtet sind. Ihr Affect ist eine mäßige Lustigkeit. Die Melodie eines Menuets kann nicht kürzer als sechszehn Tacte seyn, davon jeder Theil acht Tacte in sich faßt.

Mesto, betrübt.

Mezzo oder mezo, heißt: **halb, it. mittelmäßig.** Z. E. Mezzo fortè, nicht gar zu stark; Mezzo piano, nicht gar zu leise.

Moderato, mit Bescheidenheit, d. i. nicht zu stark, und nicht zu schwach; nicht zu geschwind, und nicht zu langsam.

Modulatio, die Art und Weise, oder die Manier, mit welcher ein Sänger oder Instrumentalmusikus seine Melodie herausbringt.

Moduliren, heißt: eine Melodie geschickt und zierlich herausbringen.

Mordent, eine Manier, s. Kap. 10. Fr. 11.

Moteti, sind eigentlich gravitätische, mit Fugen und Imitationen stark ausgeschmückte, und über einen biblischen Spruch, bloß zum singen, auch bisweilen zu Instrumenten, verfertigte musikalische Compositionen.

Mouvement, ist in der Musik eine ganz andere Sache, als der Tact, ungeachtet es die meisten für einerley halten, und nicht recht kennen, da doch ein gar großer Unterschied zwischen beyden ist: denn das Mouvement **ist die rechte Manier, womit eine Sache recht hervor gebracht, und ihr das rechte Leben gegeben wird**, ohne welches alles gleichsam todt und hölzern klingt; und ist dieses eine Affaire der Erfahrung, des Iudicii, und des Gusto.

Musax, ein grausamer Ohrenpeiniger, miserabler Componist.
Musicaster, ein elender Musikus; Stümper.
Musomotheta, ein rechtschaffener Componist.
Musurgus, ein Componist; it. ein Sänger.

N.

Notae ligatae, gebundene Noten.
Notae cambiatae, Wechselnoten. So heißen die in Thesi dissonirend vorkommenden und anschlagenden, wie auch die in Arsi befindlichen consonirenden Noten, weil sie mit einander und unter einander verwechselt werden.

O.

Octiphonium, eine Composition von acht Stimmen.
Oda, Ode, ein Lied.
Omnes, bedeutet, daß alle Stimmen mit einander zugleich sich hören lassen.
Opera, bedeutet ein musikalisches Schauspiel; imgleichen Opera I^{ma}, II^{da}, das erste, zweyte 2c. Werk, i. e. Opus.
Oratorium, eine geistliche Oper, oder musikal. Vorstellung einer geistl. Historie.
Organo, eine Orgel.
Organicus, Organoedus } ein Organist.
Ouvertur, hat den Namen vom eröffnen, weil diese Instrumental-Piéce gleichsam die Thüre zu Suiten oder andern folgenden Sachen aufschließt.

P.

Paroenia, Lieder, so beym Weine gesungen werden.
Partitura, ist derjenige Entwurf eines Componisten, da er alle Stimmen und Theile seiner Composition über einander rangiret, um die Fehler desto eher zu vermeiden, und den Sängern und Instrumentalisten (so sie etwa fehlen möchten) daraus zu recht zu helfen.
Passepied, ist ein geschwinder französischer Tanz.
Pastorale, Drama pastoritium, ein Schäferspiel.
Pavana, ein spanischer gravitätischer Tanz.
Pedale, ein Fußclavier: Pedal.
Pesante, gewichtig.
Pentaphonium, ein fünf stimmiges Stück.
Philomusus, ein Liebhaber der Musik.
Phonascus, i. e. Magister vocalitatis, ein Sangmeister, der andere unterrichtet. It. ein Componist.

Piano, pian, leise, gelinde; wird schlechtweg durch P, oder p angedeutet.
Più piano, leiser, sehr gelinde, wird mit PP oder pp bemerket.
Pianissimo, ganz leise, oder gelinde, als ob die Stimme, oder Instrumentenklang in die Luft zergienge; wird durch PPP oder ppp angezeiget.

Pietoso, auf eine Art, so Erbarmung und Mitleiden erregen kann.

Pizzicato, geschnipt; wenn nämlich die Seyten, anstatt des Bogens, mit den Fingern gezwickt und klingend gemacht werden.

Pleno Choro, mit vollem Chor.

Poco, wenig. Z. E.
poco piano, nur ein wenig schwach.
poco forte, nur ein wenig stark.
poco largo, weniger langsam.
poco lento, nicht zu langsam.

Pomposo, prächtig.

Praeludium, prelude, ein Vorspiel.

Presto (ital.) Preste (franz.) geschwind.

Q.

Quatuor, ein vierstimmiges Stück.

Quinque, ein fünfstimmiges Stück.

R.

Repetatur, man wiederhole.

Replica, heißt so viel, als repetatur; wenn aber höflich geredet werden soll: saget man: si replica se piace, man wiederhole, so es beliebet, dieses oder jenes.

Rigaudon (franz.) ist ein aus gerader Mensur, und 3 bis 4 Reprisen bestehender lustiger Tanz, so im Aufschlage anhebt.

Ripieno, heißt: mit vollem Chore; wird öfters durch ein bloßes R angedeutet; auch als ein Stimmtitel gebraucht, und über die Stimmen gesetzt, welche nur zur Ausfüllung und Verstärkung einer Musik beygefüget werden.

Ritardato, (ital.) aufgehalten.

Rittornello, ist ein ordentlich ausgearbeiteter musikalischer Satz, der zwischen verschiedenen Arien, oder Strophen einer Ode abgespielet wird, und mit selbigen einen Zusammenhang hat. *)

S. Die-

*) S. von diesem Worte Matthesons erläutertes Selah, S. 19.

S.

S. Dieser Buchstab bedeutet: Solo; allein, da man nämlich allein singt oder spielet.

Saltuatim, sprungsweise.

Sarabanda, ist eine gravitätische, den Spaniern insonderheit sehr beliebte und gebräuchliche, dabey aber etwas kurze Melodie, welche allezeit zum Tanze den $\frac{3}{4}$, und zum Spielen bisweilen den $\frac{3}{2}$ Tact, jedoch in langsamer Bewegung, und zwey Reprisen hat.

Se, heißt: Wenn. Z. E. Se piace, wenn es beliebig.

Sequitur, es folget.

Semi, halb.

Senza, ohne. Z. E. Senza Violini, ohne Violinen.

Serenata, eine Abendmusik; welche meistens bey stiller Nacht pfleget gemacht zu werden.

Scherzando, scherzhaft.

Schnakade, bedeutet eine auf Instrumente gesetzte Piéce, welche bald eine gute harmonische, bald aber eine aus lauter Octaven und Quinten bestehende Clausel hören läßt.

Sesjen oder Sesgen, ein engländischer Tanz.

Si volti subito oder presto, man wende geschwind um.

Siciliana, alla Siciliana, in der Bewegung und Art eines sicilianischen Schäfertanzes; geht nach Art einer langsamen Gique.

Soave, soavement, lieblich.

Solo, allein.

Sonata, ist ein vor Instrumente, insonderheit aber vor Violinen, gesetztes gravitätisches und künstliches Stück, so in dem abwechselnden Adagio und Allegro besteht.

Soprano, die höchste unter den Singestimmen.

Sostenuto, anhaltend.

Spiccato, bedeutet: daß man die Klänge auf Instrumenten wohl von einander absondern, und jeden distincte soll hören lassen.

Spiritoso oder spirituoso, auch con spirito, con spirto, belebt, beseelt, feurig.

Staccato oder Stoccato, ist mit Spiccato fast einerley, und zeiget an, daß nämlich die Bogenstriche kurz, ohne Ziehen, und wohl von einander abgesondert werden sollen. Die Bezeichnung dieser Art ist, wenn das Wort staccato oder stoccato nicht dabey steht, ein kleines über oder unter den Noten befindliches Strichelchen. Ein Exempel davon s. vorn im 5 Kap. Fr. 14.

Subito, geschwind.

Submisse, stille, ganz leise.

Symphonie, Sinfonia, heißt überhaupt alles, was zusammen klingt; insbesondere aber bedeutet es eine solche musikalische Composition, die allein auf Instrumenten hervor gebracht wird. Die eigentlich so benannten Sinfonien dienen so wohl zu Vermehrung der Feyerlichkeiten in den Tempeln, als auch die prächtigsten Schauspiele des Theaters zu eröffnen; sie sind die gewöhnlichsten Begleiter der allgemeinen Fröhlichkeit bey gewissen Freudentagen, und haben das Recht in allen musikalischen Gesellschaften zu erscheinen. Gemeiniglich fangen sie (sonderlich die vor weltliche Sachen gehören) mit einem etwas brillirenden und dabey majestätischen Wesen an, allwo nicht selten die Haupt-Partie sonderlich zu dominiren pfleget; dieselbe theilet sich in zwey Theile, einerley Mensur, deren jeder seine Reprisen haben mag, und schließt hernach mit einem lustigen Menuetgleichen Satze, welcher ebenfalls zwey oder mehr Reprisen leidet, in der Kirche aber sich nimmer melden wird. s. v. Matthesons Orchestre I. S. 171. 172. imgl. Hn. **Breitkopfs** Nachricht von den Sinfonien, **Leipzig** den 30 Sept. 1760.

T.

T. Dieser große Buchstab bedeutet bisweilen den Tenor, bisweilen aber auch Tutti, da alle Stimmen mit einfallen, und mit einander musiciren.

Tacet, er schweigt stille.

Tardo, langsam, schleppend.

Tasto solo, kömmt im Generalbasse vor, und bedeutet: daß an dem, mit diesen Worten bemerkten Orte, die Noten ganz allein, ohne etwas mit der rechten Hand dazu zu greifen, gespielet werden sollen.

Tempo giusto, in der rechten Bewegung, nicht zu geschwinde oder zu langsam, nachdem es das Stück verträgt.

Tempo di Minuetto, in der Bewegung einer Menuet.

Tenore, Tenor, also heißt unter den vier Singestimmen die dritte. Der Name Tenor kömmt her von tenere halten, weil die Tenorstimme am geschicktesten ist, einen Ton zu halten.

Tournez, wendet um. Tournez vite, wendet geschwind um.

Toccata, ist ein auf das Clavier gerichtetes Stück, wo beyde Hände wechselsweise vieles und artiges zu thun haben.

Tranquillemente, zufrieden, geruhig.

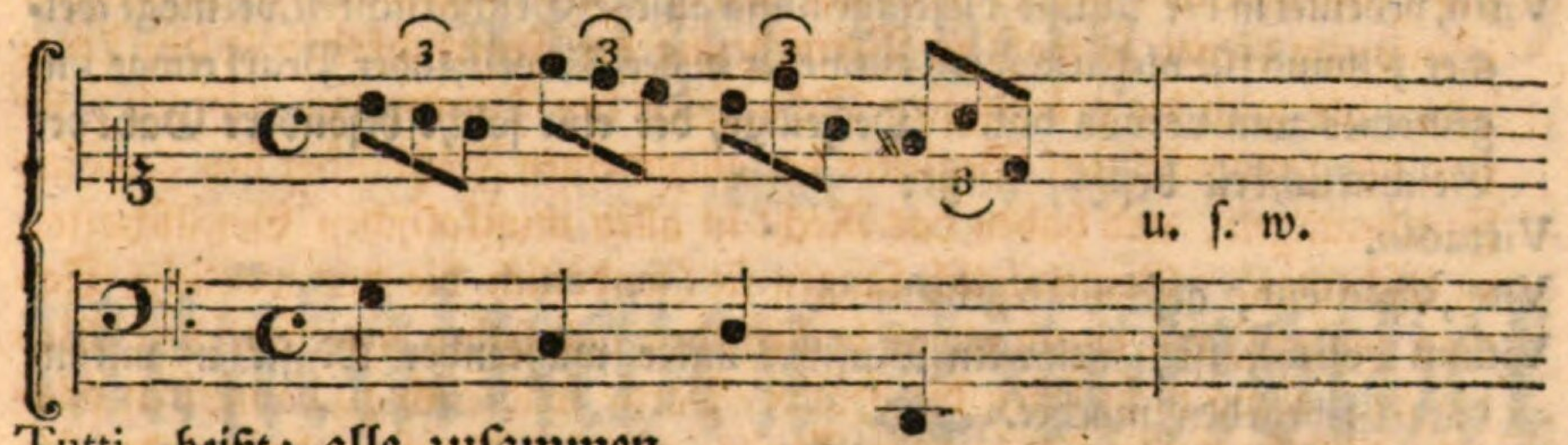
Trias harmonica, der musikalische Dreyklang.

Trici-

Tricinium (lat.) quaſi *triplex cantus*, ein dreyſtimmiges Stück.

Trio, iſt ein dreyſtimmig componirtes Stück.

Triole, iſt eine muſikaliſche Figur, und entſteht daher, wenn drey Achttheile gegen ein Viertheil geſeʒt werden. Z. E.



Tutti, heißt: alle zuſammen.

V.

V. Dieſer große Buchſtab bedeutet: Violino.

Verillon, (franz.) ein Glasſpiel.

Verte ſubito, wende geſchwind um.

Vigoroſo, oder Vigoroſemente, ſtark, mit Nachdruck.

Villanella, ein Bauernlied, deſſen Verſe oder Abſäʒe, ſich immer auf einerley Art enden.

Viola, eine Alt- oder Tenorgeige; man ſeʒet aber gemeiniglich die Wörter: Alto oder Tenore dabey.

Viola da Braccio oder Brazzo, Violetta, heißt eigentlich dem Worte nach, eine Armgeige. ſ. Braccio.

Violino, Violon, Violinum, eine Diſkantgeige; wird ins g, $\bar{d}$, $\bar{a}$, $\bar{\bar{e}}$, geſtimmet.

Violino piccolo, ein Quartgeiglein; wird ins $\bar{c}$, $\bar{g}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{a}}$, geſtimmet.

Violino ſcordato, eine verſtimmte Violin.

Violoncello, Baſſa Viola und Viola di Spala, ſind kleine Baßgeigen, in Vergleichung der größern, worauf man mit leichterer Mühe, als auf dem großen Violone, allerhand geſchwinde Sachen, Variationen und Manieren machen kann; inſonderheit hat die Viola di Spala, oder Schulterviole einen großen Effect beym Accompagnement, weil ſie ſtark durchſchneiden, und die Töne rein exprimiren kann. Sie wird mit einem Bande an der Bruſt befeſtiget, und gleichſam auf die rechte Schulter geworfen, und hat alſo nichts, das ihren Reſonanz im geringſten aufhält oder verhindert. Der Violoncell hat insgemein 4, 5, auch wohl 6 Seyten,

und wird bey den viersaytigen die unterste ins C die andero ins G die dritte ins D und die vierte ins a gestimmet.

Violone, eine große Baßgeige; wird also gestimmet: G, C, F, A, D, g, oder auch G, C, A, D, g, und geht vom Contra-G bis ins $\bar{\bar{b}}$ $\bar{\bar{e}}$.

Virtu, bedeutet in der Musik diejenige musikalische Geschicklichkeit, vermöge welcher jemand für vielen andern entweder in der Theorie, oder Praxi etwas ungemeines zum voraus hat. Derjenige, der eine solche besondere Gabe der Geschicklichkeit besitzt, heißt:

Virtuoso.

Vite, vitement, geschwind, behende.

Vitium gestus, ist, wenn ein Musikus unter währender Musik unanständige Gebehrden machet.

Vitium intensionis, ist, wenn der Sänger die Stimme über sich zieht, und zu hoch singt.

Vitium remissionis, ist, wenn der Sänger die Stimme sinken läßt, und zu lahm singt.

Vitium tremuli, ist, wenn der Sänger, indem er einen Triller schlagen will, wie eine Ziege meckert.

Vivace, lebhaft; Vivacissimo, sehr lebhaft.

Un poco, ein wenig. Z. E. un poco allegro, ein wenig oder etwas geschwinde.

Volti, wende um.

Ut, re, mi, fa, sol, la. Dieses sind die sechs Sylben, so Guido Aretinus aus einem in der römischen Kirche gebräuchlichen Gesange, worinn der heilige Johannes, als ein Patron der Sänger, und weil er sich selbst eine Stimme eines Rufers in der Wüsten genennet, wider die Heiserkeit angerufen wird, hergenommen; dessen Worte lauten also:

UT queant laxis
REsonare fibris
MIra gestorum
FAmuli tuorum,
SOLve polluti
LAbii reatum.
Sancte Iohannes.

Kurzer

Kurzer Abriß
einer
musikalischen Bibliothek
für die
Liebhaber der Musik.

D. Aug. Frider. Müllerus in Dissertatione *de lectione librorum docta.* p. 4. 5.

Duplex est *lectio librorum*, alia *docta*, quae est lectio conjuncta cum meditatione diligente et satis accurata, qua lecta dijudicemus; alia *indocta* seu vulgaris, qua, omissa meditatione, lecta, uti sunt, sine ἐπικρίσει mandantur memoriae. *Haec* rudem indigestamque multae cognitionis molem in animum ingerit. *Illa*, quae ingerere velis digerit, falsa a veris internoscit, vera ulteriore meditatione culta propriis scitis adjungit, utraque in unum corpus redigit, recteque atque ordine singula collocat, ut omnia apta inter se sint et connexa.

Gegenwärtigen kurzen Abriß einer musikalischen Bibliothek allhier beyzufügen, dazu haben mich unter andern nachfolgende Umstände veranlasset. Einmal habe ich dem bey vielen unsers Orts eingerissenen Vorurtheile, als ob man nämlich in der Musik nichts sonderliches von Schriften aufzuweisen hätte, woraus man sich Raths erholen könnte, oder, wie andere träumen, als wäre die Musik eine solche Sache, von welcher fast niemand etwas zu schreiben sich die Mühe gäbe, entgegen zu kommen, und dasselbe, vermöge nachstehender Anzeige musikalischer Schriften, von dieser herrlichen Wissenschaft abzulehnen gesucht. Ferner ist meine Absicht, den Lehrbegierigen die nützlichsten Sachen kennbar zu machen, welcher sie sich alsdenn bedienen, und ihre Wissenschaft daraus erweitern können, wenn sie dasjenige wohl gefaßt haben, was meine Einleitung in sich hält. Endlich so habe ich diejenigen Quellen anzeigen wollen, aus welchen ich bey Verfassung meines musikalischen Lehrbüchleins geschöpft, und mich derselben mit Nutzen bedienet. Man findet sie durchgängig mit einem * bezeichnet. Meine Absicht geht aber nur auf theoretische Schriften; wobey ich mich aber um gewisser Ursachen willen in der Anzeige meistentheils nach meiner eigenen gesammleten musikalischen Bibliothek zu richten für gut befunden. Practische Sachen sind nicht angeführt, es wäre denn, daß sie entweder im Werkchen vorkämen, oder mit einer zu meinem Zwecke dienlichen Vorrede versehen wären. Uebrigens ist die Ordnung des Alphabets durchgängig beobachtet worden.

Kurzer Abriß

einer

musikalischen Bibliothek.

*Adlungs, M. Jacob, Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit. mit Kupfern und einer Vorrede des S. T. Herrn J. E. Bachs. Erfurt, 1758. in 8. 55 Bogen 1 Bogen Kupfer.

d'Alemberts systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst, nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau. Aus dem Französischen übersetzt, und mit Anmerkungen vermehret von Friedrich Wilhelm Marpurg, Leipzig, 1757. in 4. 18½ Bogen.

*Ahlens, Johann George, Unstrutinne, oder musikalische Gartenlust. Mühlhausen 1687. in 8.

—— Musikalisches Frühlingsgespräche, ebendas. 1695. in 8.

—— Musikalisches Sommergespräche, ebendas. 1697. in 8.

—— Musikalisches Herbstgespräche, ebendas. 1699. in 8.

—— Musikalisches Wintergespräche, ebendas. 1701. in 8.

Nota. Diese vier Gespräche betragen zusammen 24 Bogen, und wird darinnen vom grund- und kunstmäßigen Componiren gehandelt.

*Ahlens, Johann Rudolph, kurze und deutliche Anleitung zu der lieblich und löblichen Singekunst. Dieß Werkchen kam zum erstenmale in Erfurt lateinisch heraus; nachgehends gab es obiger Johann George Ahle 1690 und 1704. deutsch heraus mit Anmerkungen.

Anlei-

Anleitung, kurze und gründliche, zum Generalbasse, worinnen die zu dieser Wissenschaft nöthige Regeln kürzlich und deutlich enthalten, in 8. Leipzig 1752.

Bachs, C. P. E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln in achtzehn Probestücken in sechs Sonaten erläutert. Berlin, 1753. in 4.

Barons, Ernst Gottlieb, Abriß einer Abhandlung von der Melodie. Eine Materie der Zeit. Berlin, 1756. in 4. 3½ Bogen.

Briefe, kritische, über die Tonkunst, mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet, von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin. I. Band, bestehend aus vier Theilen. Berlin, 1760. in 4. Wird noch fortgesetzt.

Daube, Joh. Friedr. Generalbaß in drey Accorden, gegründet in den Regeln der alten und neuern Autoren, 1756. in 4. Frankfurt, 3½ Bogen.

* Doles, Johann Friedrich, sechs und vierzigster Psalm, eine Kirchenmusik, in Stimmen. Leipzig, 1758. in Folio.

* Feyertags, Moritz, Syntaxis minor zur Singekunst. (Duderstadt) 1695. in länglicht 4.

* Fokkerods, Joh. Arnold, musikalischer Unterricht. 1ster Theil, Mühlhausen, 1698. 10 Bogen in 4. zweyter Theil. 2½ Bogen, 1716. Dritter Theil. Bilefeld 1718. 5½ Bogen.

Fuhrmanns, Martin Heinrich, musikalischer Trichter, Frankfurt an der Spree, 1706. in länglicht 4.

Fux, Johann Joseph, Gradus ad Parnassum, oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition. Aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen Anmerkungen versehen, und heraus gegeben von Lorenz Mitzler. Mit 57 Kupfern, Leipzig 1742. in 4.

Gräfens, Joh. Friedr. funfzig Psalmen, geistliche Oden und Lieder, in Melodien mit Instrumenten gebracht, Braunschweig, in queer Folio, 1760.

Greßets, die Harmonie, eine Rede, aus dem Französischen übersetzt, Berlin, 1752. in 4.

Hahns, Georg Joach. Joseph, wohl unterwiesener Generalbaß-Schüler, oder Gespräch zwischen einem Lehrmeister und Scholaren vom Generalbasse, Augspurg, 1751. in länglicht 4.

Heinichens, J. David, Generalbaß in der Composition, Dresden, 1728. in 4.

Hertels, Joh. Wilh. Sammlung musikalischer Schriften, größtentheils aus den Werken der Italiener und Franzosen übersetzt, und mit Anmerkungen versehen, Leipzig, in 8. 1757, in 8. 1tes und 2tes Stück, 17¼ Bogen.

NB. Diese nützliche Schrift wird annoch fortgesetzet.

Humani

Humani, P. C. Musicus theoretico-practicus, deutsch, mit 17 Kupfern. Nürnberg, 1749. in 4. 12 Bogen.

Kellners, David, treulicher Unterricht im Generalbasse, Hamburg, 1749. in 4. 14 Bogen.

Kuhnaus, Johann, musikalischer Quacksalber, Dreßden, 1717. in 12.

*die Kunst, das Clavier zu spielen, durch den Verfasser des kritischen Musikus an der Spree, dritte Auflage, Berlin, 1760, in 4. 7 Bogen.

*Lexicon, kurzgefaßtes musikalisches. Andere Auflage. Chemnitz, 1748. in 8. 27 Bogen.

*Majers, Jos. Friedr. Bernh. Casp. neueröffneter theoretisch- und practischer Musik-Saal. Zweyte Auflage. Nürnberg, 1741. in länglicht 4.

*Marpurgs, Friedr. Wilh. Anleitung zum Clavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß entworfen. Nebst 18 Kupfertafeln. Berlin, 1755. in 4.

—— Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 und mehrern Stimmen. Nebst einem vorläufigen kurzen Begriffe der Lehre vom Generalbasse für Anfänger. Nebst 8 Kupfertafeln. Berlin, 1755. in 4. 10 Bogen.

—— dessen zweyter Theil. ebendas. 1757. mit 9 Kupfertafeln. 18 Bogen.

—— dessen dritter Theil. ebendas. 1758. mit 12 Kupfertafeln. 10 Bogen.

—— Anhang zum Handbuche, mit 8 Kupfern. ebendas. 1760. 9 Bogen.

*—— neue Lieder zum Singen beym Claviere. ebend. 1756. in 4. 8 Bogen.

*—— kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, mit 8 Kupfertafeln. ebendas. 1759. in 4. 33½ Bogen.

—— historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. I. II. III. IV Band. Berlin, 1754. in 8. Wird noch fortgesetzt.

—— Anleitung zur Singcomposition. Berlin, 1758. in 4. 27½ Bogen.

—— Anfangsgründe der theoretischen Musik. Leipzig, 1760. in 4. 23 Bog.

—— Abhandlung von der Fuge, nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen. 2 Theile, mit 122 Kupfertafeln. Berlin, 1753. in 4.

Martini, Adam Sigism. gründliche und leichte Unterweisung, wie man nach Anleitung des deutschen Alphabets die ganze Wissenschaft der heutigen Vokalmusik fassen kann. Gießen, 1700. in 8.

*von Mattheson, Joh. Orchestre, erste Eröffnung. Hamburg, 1713. in 12.

—— Orchestre, zweyte Eröffnung. ebendas. 1717.

* von Mattheson, Johann, Orchestre dritte Eröffnung. ebendas. 1721.
—— brauchbarer Virtuose, welcher sich mit zwölf neuen Kammer-Sonaten, auf der Flute Traversiere, der Violine und dem Claviere bey Gelegenheit hören lassen mag. Hamburg, 1720. Fol. 21½ Bogen.
—— musikalischer Patriot. Hamburg, 1728. in 4.
—— der gelehrte Cantor. Hamburg, 1730. in 4.
* —— große Generalbaß-Schule. Hamburg, 1731. in 4. 63 Bogen.
* —— die kleine Generalbaß-Schule. Hamburg, 1735. in 4. 31 Bogen.
—— Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg, 1737. in 4.
* —— der vollkommene Kapellmeister. Hamburg, 1739. Fol. 134 Bogen.
—— Untersuchung der Singspiele, nebst beygefügter Geschmacksprobe. Hamburg, 1744. in 8. 11 Bogen.
* —— das erläuterte Selah. Hamburg, 1745. in 8.
—— Behauptung der himmlischen Musik. Hamburg, 1747. in 8.
* —— Aristoxeni junioris phthongologia systematica, d. i. Versuch einer systematischen Klanglehre, wider die irrigen Begriffe von diesem geistigen Wesen, von dessen Geschlechten, Tonarten, Dreyklängen, und auch von mathematischen Musikanten, nebst einer Vorerinnerung wegen der behaupteten himmlischen Musik. Hamburg, 1748. in 8.
—— Mithridat wider den Gift einer wälschen Satyre, genannt: La Musica. Hamburg, 1749. in 8.
—— Panacea, als eine Zugabe zum musikalischen Mithridat. Erste Dosis. Hamburg, 1750. in 8.
—— wahrer Begriff des harmonischen Lebens. Der Panacea zweyte Dosis. Hamburg, 1750. in 8.
—— sieben Gespräche der Weisheit und Musik, sammt zwo Beylagen; als die dritte Dosis der Panacea. Hamburg, 1751.
—— neu angelegte Freuden-Akademie. Erster Band, 1751. Zweyter Band, 1753. in 8. Hamburg, 26 Bogen.
—— Philologisches Tresespiel, als ein kleiner Beytrag zur kritischen Geschichte der deutschen Sprache, vornehmlich aber mittelst gescheuter Anwendung in der Tonwissenschaft nützlich zu gebrauchen. Subjuncta novissima editione schediasmatis de *Eruditione musica*. Hamb. 1752. in 8.
—— Plus Ultra. Ein Stückwerk von neuem und mancherley Art. 1. 2. 3. 4 Vorrath. Hamburg, 1754 bis 1756. in 8. 14 Bogen.

* von

* von Mattheson, Johann, Odeon morale, jucundum et vitale, sittliche Gesänge, angenehme Klänge, gut zur Lebenslänge, Text und Ton von Mattheson; mit vorgesetzten sonderbaren nach dem neuesten Geschmacke eingerichteten VII. Anreden. Nürnberg, 1757. Folio.

Mizlers, Lorenz, A. M. neueröffnete musikalische Bibliothek, oder gründliche Nachricht, nebst unpartheyischem Urtheile von musikalischen Schriften und Büchern, mit Kupfern. Drey Bände. Leipzig, 1739 - 1752. in 8.

—— 4ten Bandes 1stes Stück, 8. Leipzig, 1754. 5 Kupfer, 11½ Bogen.

*—— Anfangsgründe des Generalbasses, nach mathematischer Lehrart abgehandelt, und nebst einer hierzu erfundenen Maschine auf das deutlichste vorgetragen. Leipzig, 17 in 8. die Bibliothek 96 Kupfer, 127½ Bogen.

*—— musikalischer Staarstecher, 6 Stück. Leipzig, 1739. in 8.

*Mozarts, Leopold, Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit vier Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen. Augspurg, 1756. in 4.

Murschhäusers, Franciscus Xaverius Antonius, hohe Schule der musikalischen Composition. Nürnberg, in Folio 1721.

*Musikus, der sich selbst informirende, Erfurt, 1738. mit vielen Holzschnitten, in 4.

*Münsters, Jos. Joach. Bened. kurze Anleitung, die Choral-Singkunst den Regeln gemäß recht aus dem Fundamente zu erlernen. Augspurg, 17 in 4.

Neidhardts, Johann George, beste und leichteste Temperatur des Monochordi. Jena, 1706. in 4.

—— Sectio Canonis harmonici, zur völligen Richtigkeit der Generum modulandi, Königsberg, 1724. in 4.

—— gänzlich erschöpfte mathematische Abtheilungen des diatonisch-chromatischen temporirten Canonis Monochordi. Königsberg, 1732. in 4. 8 Bogen, 1 Kupfer.

*Niedtens, Friedrich Erhardt, musikalisches A, B, C, zum Nutzen der Lehr- und Lernenden. Hamburg, 1708. in länglicht 4.

—— Handleitung zur Variation des Generalbasses, mit des Herrn von Matthesons Anmerkungen. Hamburg, 1724. in länglicht 4.

Nichelmanns, Christ. die Melodie, nach ihrem Wesen so wohl, als nach ihren Eigenschaften. Nebst 22 Kupfern. Danzig, 1755. in 4. med. 34 Bogen.

Poesie, von den musikalischen. Mit einem Register vermehrt. Berlin, 1753. in 8.

*Prinzens, Wolfg. Caspar, historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst. Dreßden, 1690. in 4.

— Exercitationes musicae theoretico practicae, oder musikalische Wissenschaft- und Kunstübungen von jeder Concordanz, mit einem Prodromo. 1687-1689. deutsch in 4. zu Dreßden gedruckt.

— satyrischer Componiste, 3 Theile. Dreßden und Leipzig, 1696. in 4.

— Compendium musicae signatoriae et modulatoriae vocalis, oder kurzer Begriff aller derjenigen Dinge, so einem, der die Vokalmusik lernen will, zu wissen vonnöthen sind, auf Begehren aufgesetzt, und nunmehro zum andernmale vermehrt und verbessert ans Licht gegeben. Dreßden und Leipzig, 1714. in 8.

Quantz, Johann Joach. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen, mit verschiedenen zur Beförderung des guten Geschmacks in der practischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV Kupfertafeln. Berlin, 1752. in 4. med.

Quirsfelds, M. Johann, Breviarium musicum, oder: kurzer Begriff, wie ein Knabe leicht und bald zur Singekunst gelangen, und die nöthigsten Dinge darzu kürzlich begreifen und erlernen kann. Dreßden, 1717. in 8.

Reinhards, Leonhard, kurzer und deutlicher Unterricht von dem Generalbasse. Augspurg, 1750. in länglicht 4. 7½ Bogen.

*Riedts, Friedrich Wilhelm, Versuch über die musikalischen Intervallen, in Ansehung ihrer wahren Anzahl, ihres eigentlichen Sitzes, und natürlichen Vorzugs in der Composition. Berlin 1753. in 4. 5 Bogen.

*Riepels, Joseph, Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset; de Rhythmopoeïa, oder von der Tactordnung, zu etwan beliebigem Nutzen herausgegeben. Zweyte Auflage. Regenspurg, 1754. Fol. 21 Bogen.

— Grundlegung zur Tonordnung insgemein; abermal durchgehends mit musikalischen Exempeln abgefaßt, und gesprächsweise vorgetragen. Frf. und Leipzig, 1755. in Folio.

— gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein ꝛc. Regenspurg 1757. in Folio.

Kuntz, Caspar, widerlegte Vorurtheile vom Ursprunge der Kirchenmusik. Lübeck, 1750. in 8.

—— widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik und der Lebensart einiger Musicorum. Lübeck, 1752. in 8.

—— widerlegte Vorurtheile von der Wirkung der Kirchenmusik, und von den darzu erforderten Unkosten, nebst einer Vorrede von der musikalischen Liebhaberey. Rostock und Wismar, 1753. in 8.

*Scheibens, Joh. Adolph, Abhandlung von den musikalischen Intervallen, und Geschlechten. Hamburg, 1739. in 8.

—— kritischer Musikus, neue vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig, 1745. groß 8. 70½ Bogen.

*—— Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik. Altona, 1754. groß 8.

Schmidts, M. Joh. Mich. Musico-theologia, oder erbauliche Anwendung musikalischer Wahrheiten; Bayreuth und Hof, 1754. in 8. 21 Bogen.

Schmiedeknechts, Joh. Matthes, Tirocinium musices, deutsch auf 5 Bogen in 8. Gotha, 1700 it. 1710.

Sperlings, M. Joh. Pet. Principia Musica, d. i. gründliche Anweisung zur Musik, wie ein Scholar vom Anfange instruirt und nach der Ordnung zur Kunst und Wissenschaft der Figural-Musik soll geführet und angewiesen werden. Budißin, 1705. in 4.

Sorgens, George Andreas, Genealogia allegorica Intervallorum Octavae diatono-chromaticae, d. i. Geschlechtregister der Intervallen der diatonisch-chromatischen Octav. In einem verblümten Verstande, nach Anleitung der Klänge, so das große Waldhorn giebt. Hof, 1741. in 8. 3 Bogen.

*—— Vorgemach der musikalischen Composition, oder ausführliche, ordentliche, und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum Generalbasse ꝛc. Mit 98 saubern Kupfertabellen. I. II. III. Theil. Lobenstein, 1745 1747. in 4.

—— Gespräch zwischen einem Musico theoretico und einem Studioso musices von der prätorianischen, prinzischen, werkmeisterischen, neidhardtischen und silbermannischen Temperatur, wie auch von dem neuen Systemate Herrn Capellmeister Telemanns. Lobenstein, 1748. in 8. 6 Bogen und 1 Kupferblatt.

—— Anleitung zum Generalbasse und zur Composition, mit Anmerkungen von Friedr. Wilh. Marpurg, nebst 4 Kupfert. in 4. Berlin, 1760. 20½ Bog.

Sorgens, George Andreas, ausführliche und deutliche Anweisung zur Rational-Rechnung, und der damit verknüpften Ausmessung und Abtheilung des Monochords. Lobenstein, 1749. in 8. 20½ Bogen, 1 Kupfer.

— Kurze Erklärung des Canonis harmonici. 1 Bogen in Folio.

— gründliche Untersuchung der schröterischen Clavier-Temperaturen. an. 1754. in 8.

— zuverläßige Anweisung, Claviere und Orgeln behörig zu temperiren und zu stimmen; nebst einem Kupfer, welches die Ausmessung und Ausrechnung der Temperatur, wie auch das telemannische Intervallensystem, darstellet, auf Veranlassung Herrn Barthol. Fritzens herausgegebenen mechanischen Art zu stimmen, und zur Vertheidigung gegen denselben entworfen. Lobenstein, 1758. in 4. 5 Bogen 1 Kupfer.

— Ausweichungs-Tabellen, in welchen auf vierfache Art gezeiget wird, wie eine jede Tonart in ihren Neben-Tonarten ausweichen könne. Nürnberg, Kupferstiche in Folio.

Speer, Daniel, vierfaches musikalisches Kleeblatt. Ulm, 1697. in länglicht 4.

*Spieß, P. Meinrad, Tractatus Musicus compositorio-practicus, oder musikalischer Tractat, in welchem alle gute und sichere Fundamenta zur musikalischen Composition aus den neuesten und besten Auctoribus heraus gezogen, zusammen getragen, gegen einander gehalten, erkläret und mit untermischten Exempeln dermaßen klar und deutlich erläutert werden; daß ein angehender Componist alles zur Praxin gehöriges finden, leicht und ohne mündliche Instruction begreifen, und selbst mit vollkommenem Vergnügen zur wirklichen Ausübung schreiten könne. Augsburg, 1746. in Fol.

Steffani, D. A. Sendschreiben von der großen Weisheit der Musik. Neueste Auflage. Mühlhausen, 1760. in 4. 12 Bogen.

Stölzels, Gottfr. Heinrich, practischer Beweis, wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypodia pente quatuor vocum, viel und mancherley, theils an Melodie, theils auch nur an Harmonie, unterschiedene Canones perpetui à 4. zu machen seyn. 3 Bogen in 4. Anno 1725.

*Telemanns, George Philipp, 24 theils ernsthafte, theils scherzende Oden, mit leichten und fast für alle Hälse bequemen Melodien. Hamb. in längl. 4.

— das fast allgemeine evangelisch-musikalische Lieder-Buch. Nebst einem zu Ende angehangenen Unterrichte, der unter andern zur vierstimmigen Composition, und zum damit verknüpften Generalbasse anleitet. Hamburg, in 4. trav. 1730.

*Tele-

Telemanns, George Philipp, Singe- Spiel- und Generalbaßübung, Hamburg, 48 Seiten in groß 4.

*—— musikalisches Lob Gottes in der Gemeine des Herrn; ist ein completer Jahrgang Kirchenstücke, so 1744. in Nürnberg bey Balthasar Schmidten in Kupfer gestochen worden. Fol. der Bogen Vorbericht hält die wichtigsten Lehren des Generalbasses und dessen accuraten Bezifferung in sich.

Tosi, Peter Franz, Anleitung zur Singekunst; mit Erläuterungen und Zusätzen von Joh. Friedrich Agricola. Berlin, 1757. in 4. med. 32 Bog.

Vogts, J. C. Gespräch von der Musik zwischen einem Organisten und Adjuvanten, mit Mizlers Vorrede. Erfurt, 1742. in 4. 19 Bogen.

*Walthers, Johann Gottfried, musikalisches Lexicon. Mit Kupfertabellen. Leipzig, 1732. in groß 8.

Werkmeisters, Andreas, Hodegus musicae mathematicae curiosus, oder Wegweiser zu der Erkenntniß der musikalischen Proportionen, und des Monochords. Frankfurt und Leipzig, 1687. in 4. (1 Alphab. stark.)

—— musikalische Temperatur. ebendas. 1691. in 4. (14 Bogen.)

—— musikalisches Sieb, welches die Fehler der ungeschickten Componisten corrigiret. 1700. in 4. (8½ Bogen.)

—— Hypomnemata musica, hierinne werden solche Dinge abgehandelt, so die Composition und Temperatur betreffen. an. 1697. in 4. (5 Bogen.)

—— die nöthigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus, oder Generalbaß, wohl könne tractiret werden ꝛc. Aschersleben, 1715. in 4. (9½ Bogen.)

—— Harmonologia musica; dieß ist eine vollständigere Ausführung des nächst vorher genannten Tractats vom Generalbasse, worinn zugleich eine Anleitung zur musikalischen Composition gegeben wird. an. 1702. in 4. (1 Alphabet stark.)

—— musikalische Paradoxal-Discurse. Quedlinburg, an. 1707. in 4. (15 Bogen.)

—— der edlen Musik-Kunst Würde, Gebrauch und Misbrauch. Frankfurt und Leipzig, 1691. in 4.

Ich hoffe nun dem Versprechen, welches ich im Vorberichte gethan, ein Genüge geleistet zu haben. Ein Liebhaber wird hier von einer jeden Gattung musikalischer Schriften etwas finden, das zu seinem Zwecke wird dienlich seyn. Wer dieses Register noch vollständiger machen will, der kann sich diese wenigen Blätter mit Schreibepapier durchschießen lassen, und alsdenn die neu heraus gekommenen musikalischen Sachen anmerken. Wenn aber

einige

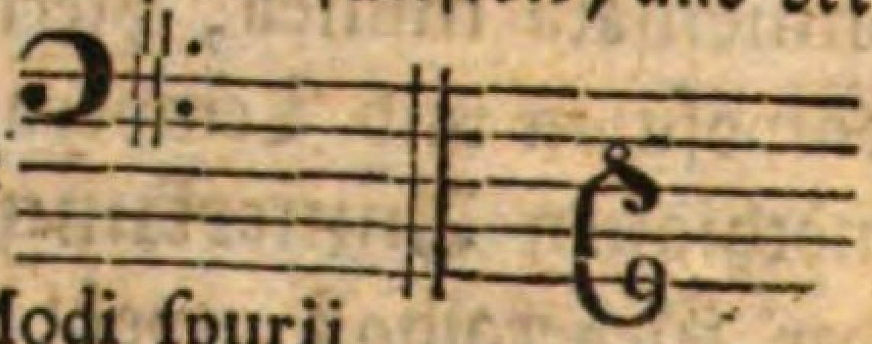
einige Schriften hier vermißt werden; so ist es deswegen geschehen, weil ich mir vorgesetzt, kein Buch in dieß Verzeichniß zu bringen, welches ich nicht entweder selbst besitze, oder doch wenigstens von auswärtigen Gönnern und guten Freunden (welchen ich für alle mir gütigst erwiesene Gefälligkeiten hiermit öffentlich meinen gehorsamsten Dank abstatte) eine Zeitlang zur Durchlesung erhalten, und mir deren Inhalt bekannt gemacht habe.

Hiermit empfehle mich dem resp. hochgeneigten Leser und Musikfreunde zum beharrlichen Andenken, und lebe der ungezweifelten Hoffnung, derselbe werde sich meinen redlichen Eifer, ihm ferner zu dienen, gütigst gefallen lassen.

S. D. G.

Druckfehler.

S. 25. Lin. 5. ließ: anzeigen für anzeigan.
— in der Notenzeile sollte die zweyte Note zwischen dem zweyten Spatio stehen.
S. 34. sind auf der untersten Notenzeile die daselbst vorkommenden Schlüssel nicht an ihren rechten Ort gesetzt, indem der erste auf der fünften, und der zweyte auf der ersten Linie stehen sollte. Nämlich:



S. 67. Lin. 2. ließ: Modos spurios anstatt: Modi spurii.

Leipzig,
gedruckt bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. 1761.

Bayer. Staats-
Bibliothek
München

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Albrecht, Johann L.

Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst zum Gebrauche musikalischer Lehrstunden nebst einer Erklärung der vornehmsten sowohl in der Vokal- als Instrumentalmusik vorkommenden Kunstwörter und einem Abrisse einer musikalischen Bibliothek

Langensalza 1761

4 Mus.th. 20
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527013-9
VD18 10221093-006